الأسطورة والرمز

ترجمة جبرا ابراهيم جبرا

الأسطورة والرمز

ترجمة
جبرا ابراهيم جبرا

مبادئ نقدية وتطبيقات

خمس عشرة دراسة
لخمسة عشر ناقداً

١٩٧٣ ـــــــــــ منشورات وزارة الاعلام الجمهورية العراقية
سلسلة الكتب المترجمة
(١٥)

دار الحرية للطباعة
مطبعة الجمهورية ــ بغــداد
١٩٧٣

مبادئ نقدية

تقديم

يمكن تسمية هذا الكتاب مقتربات الى طريقة نقدية . هذه المقتربات تؤلف معا تجربة في النقد . انها من خلال الآراء المتواترة من وجهات نظر متباينة ، تقدم تعاريف وتوضح اشكالا لطريقة جديدة نسبيا في معالجة الادب هي في جملتها تركيز على الاسطورة والرمز . طبعا ، ليس ثمة مدرسة متميزة للاسطورة والرمز ولذا فان علينا ان نقرّ من البداية بأن معاني الكلمات الاساسية نفسها في مثل هذا النقد متعددة ومتباينة . فالاسطورة تشير أحيانا الى أقاصيص الاقدمين ، وأحيانا الى اشكال الايمان المختلفة ، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية . الاسطورة تشمل النمط الاعلى ولكنها تتماشى أيضا مع الليجورة . وعلى غرار ذلك أيضا نجد أن معنى الرمز يتداخل أحيانا مع معاني مصطلحات أخرى . مثلا ، قد يقال ان الرمز قد يربط بين عنصرين أو أكثر ، ولكن الكناية والاسطورة تفعلان ذلك أيضا .

غير أن في مقالات هذا الكتاب ، مهما كانت المصطلحات ، عناصر معينة متماسكة ومنطقية . فالتأكيد فيها ، قبل كل شيء ، هو على ازدواجية الادب – أي أن المُعطى في اللغة والشكل ان هو الا تجسيد لشيء أكثر لا يُنص عليه كليا . أو لا يمكن أن يُنص عليه . فاذا جاز لنا أن نبسّط التعاريف ، قلنا

ان الرمز يحوي اشارة حرفية وكذلك مدى ، أعظم منها بكثير ، من المعنى والتضمين والعاطفة ، كلها غير مدون • والرمز كثيرا ما يندمج في النمط الاعلى ، أو التعبير عن موتيفات غريزية كونية مختلفة ، أو انساق من السلوك والمعتقد الانسانيين تأتي مشحونة بزخم عاطفي بدائي • والاسطورة ، التقليدي منها والمختلق ، هي الشكل القصصي لتلك الرموز النمطية العليا التي تؤدي معا الى كشف متماسك المعنى عما يعرفه الانسان ويؤمن به • الاسطورة في ازدواجيتها ، رؤيا مشيأة : انها توجد بلغة ما هو أعمق من كل شيء في ينابيع الشعور الانساني وادراكه • وفي المقالات التالية كلها سنرى أن البحث النقدي هو عن ذلك الامر الذي ، رغم عدم تعيينه ، يوجد في الكلمة ومن خلالها ، ويسبغ على العمل الفني شكله الحي •

وفي هذا النقد ، ثانيا ، تأكيد على الفعل الخلاق • وبما أن الناقد هنا دائب على اكتشاف المعنى والتصميم الداخلي عن طريق القوى الاولية في الفعل الانساني ، فقد يجد نفسه مشاركا أكبر في تشكيل رؤيا الكاتب • هذه المشاركة ، كما يقول نور ثروب فراي في المقال الاول من الكتاب ، تفترض أن الفن والنقد كليهما في «عملية مستمرة من الخلق » • وفي رأي وليم بليك أنه ليس ثمة شقة بين قوة تكوين الشكل الخلاقة والقوة النقدية على رؤية العالم الذي ينتمي اليه : « الرؤيا تلهم الفعل ، والفعل يحقق الرؤيا • » • ويتحدث الد• سي• نايتس أيضا عن « الحركة الخلاقة في الاشكال الادبية كلها » • وهو يرى أن في الفنون كلها طاقة على التغيير

والتجديد ، ومن واجبات النقد ادراك « المعنى المتجدد دوما لكـل قصيدة » • كما أنه يرى أن العمل الفني هو الذي يحرّك فينـا قوى الادراك تلك التي عن طريقها نعي عالمنا ، ونصنعه ، في آن واحد • » وهكذا فان التأمل في الهيكل الرمزي أو النمطي الاعلى أو الفعل الاسطوري في الادب ، قد يرفع بوجه خاص الحواجز التي تقوم بين الناقد والمبدع •

في المقالات التالية سنرى خمسة عشر ناقدا يستقصون التفسير والتأويل ، كلا على غراره ، عن طريق الاسـطورة والرمـز ، ويوضحون بذلك حيوية وخطورة العملية النقدية حين تتوخى هذا الطريق في التغلغل الى كنه العمل الادبي •

برنيس سلوت
جامعة نبراسكا

طريق الاسراف *

نورثروب فراي

الاسهل عليّ أن ابدأ باشارة شخصية . فقد كانت اولى جهودي المستمرة في البحث ، محاولة لكتابة تعقيب موحّد على كتب وليم بليك التنبؤية . انها قصائد اسطورية الشكل : وكان عليّ أن أتعلم شيئا عن الاسطورة لكي اكتب عنها ، وهكذا اكتشفت ، بعد أن نشر الكتاب ، انني من مدرسة « النقد الاسطوري » التي لم أكن قد سمعت بها من قبل . وكانت محاولتي الثانية ، التي فرغت منها بعد ذلك بعشر سنوات ، أن أكتب تعقيبا موحدا على نظرية النقد الادبي ، وهذه بدورها كان للاسطورة فيها مكان بارز . لقد كان تقدمي من الاهتمام الاول الى الاهتمام الثاني أمراً لا محيد عنه بالنسبة اليّ ، وكان من الواضح لكل من قرأ الكتابين ان نظرياتي النقدية استقيتها عن بليك . أما مدى احتواء كتابي الاول لكتابي الثاني على نحو جنيني فانه أمر لم أدركه الى أن أعدت مؤخرا قراءة « التناظر الرهيب »[1] لاول مرة منذ خمسة عشرة عاما ، لكي أكتب مقدمة

(*) أحد « أمثال الجحيم » لوليم بليك يقول : « طريق الاسراف يؤدي الى قصر الحكمة » . — المترجم —

(١) الكلمتان مأخوذتان من قصيدة لوليم بليك يصف فيها النمر (وهي بعنوان « النمر ») ويسأله فيهـا « من الذي صنع تناظرك الرهيب ؟ » — المترجم —

لطبعة جديدة منه مجلّدة بالورق . ويبدو أنه ربما من المستحسن أن اتفحص ما كان حتى الآن مجرد فرضية ـ الصلات الفعلية بين دراستي لبليك ودراستي لنظرية النقد . والسؤال ممتع لي أنا على الاقل ، ويهيىء لي بذلك الدافع الاصيل الوحيد الذي تبيّنتُه حتى الآن للقيام بأي بحث .

ان بليك أحد الشعراء الذين يعتقدون ، كما يقول ستيفنز ، ان موضوع الشعر الاوحد هو الشعر نفسه ، وان كتابة قصيدة ما هي ذاتها نظرية في الشعر . انه يثير اهتمام الناقد لانه يرفع الحواجز بين الشعر والنقد . وهو يعرّف أعظم الشعر بأنه « ليجورة[٢] تخاطب القوى الفكرية » ، ويدافع عن رفض الشعر الوضوح الزائد بحجة انه « يستحث الهمم على الفعل » . ولغته في نبوءاته المتأخرة تكاد تكون عن قصد محكية اللهجة و « غير شعرية » ، كأنه أراد لشعره أن يكون ايضا عملا نقديا ، كما انه توقع أن تكون استجابة الناقد استجابة ابداعية . وقد فهم ، على غراره الخاص ، ذلك المبدأ الذي نصّ عليه فيما بعد ماثيو آرنولد من أن الشعر نقد للحياة ، ولم يتهاود في ذلك قط . فالفنان بالنسبة اليه يدلك على طريقة ما في الحياة : وليس هدفه أن يتذوقه الآخرون أو يعجبوا به ، بل أن ينقل الى الآخرين ما في ذهنه من عزيمة ودأب تخيلي . ان عمل النقد الرئيسي هو التعليم، والتعليم لدى بليك لا يمكن فصله عن الخلق .

ان في أقوال بليك عن الفن من التطرّف ما يوضح انه يطالبنا

(٢) أو « اليغوريا » ـ أي قصة رمزية .

بضرب من التكييف الذهني لاستيعابها . فاحدى « حِكَم لاوكون » تقول : « شاعر ، ورسام ، وموسيقي ، ومهندس : اذا لم يكــن الانسان ، رجلا كان أم امرأة ، واحدا من هــؤلاء ، فهـو ليس بمسيحي . » اذا استجبنا لهذا القول معتمدين على المعاني التي نقرنها عادة بالكلمات الواردة فيه ، فانه سيبدو ، كما اراد له بليك أن يبدو ، اشبه بكلام صادر عن رجل في آخر مراحل الجنــون . ولبليك مقدرة غير عادية على وضع معتقداته المركزية في هذا الشكل الجنوني المموّه ، وكانت النتيجة انه تعمّد تضليل جميع القراء الذين يؤثرون الاعتقاد بأنه مجنون على الظن بأن استعمالهم للّغــة غير واف . وهكذا عندما يقول « شيطان » في كتابه « زواج السماء والجحيم » : « كل من يحسد العظماء أو يذمّهم ، يكره الله ، لان لا اله غيرهم » ، فان فهمنا لكلمة « العظماء » يحوّل العبـارة الى شيء يجعل كارلايل وهو على اسخفه يبدو مفكرا حكيما رصينــا بالنسبة الى بليك . ولكن عندما نقرأ في « الدليل الوصفي » أن كاهن[٣] تشوسر ، « بموجب تعريف المسيح ، أعظم رجال زمانه » ، فاننـا نأخذ نتساءل ان كان هــذا الشيطان الضديدي حقـا من نار وكبريت . ومثل ذلك ، فان معادلة بليك للمسيحية بالفنون تعني ، اولا ، أن فكرته عن الفن تتضمن أكثر مما نقرن نحن بها ، وتعني ، ثانيا ، انها تستثني معظم ما نقرنه نحن بها . ان بليك يسمّي العمل الفني ما قد تسمّيه لغة تقليدية أبسط عمل احسان ومحبة ، في

(٣) راوي احدى «حكايات كانتربري» للشاعر الانكليزي تشوسر الذي عاش في القرن الرابع عشر . — المترجم —

حين إن رسم الفنان رينولدز ، في نظره ، ليس رسما رديئا ، بل عكس الرسم • وسواء اتفقنا ،أو تعاطفنا ، مع موقف بليك أم لا ، فان ما يقوله يشتمل على نظرية نقد كاملة ، وهذه النظرية لا بد لنا من تمحصها •

احدى خصائص نبوءات بليك التي تلفت نظر كل قارىء هي حذفه ـ وبخاصة في قصيدتيه المتأخرتين « ملتون » و « اورشليم » اللتين تمثلان ذروة هذا الجزء من عمله ـ لكل ما قد يشبه الحركة القصصية • المقطع التالي يرد في اللوحة ٧١ من « اورشليم » :

ما في العلاء هو في الداخل ، لأن كل ما في الأبدية شفاف رقيق :
المحيط هو في الداخل ، في الخارج يتكون المركز الأناني ،
والمحيط يتسع أبداً سائراً قُدُماً نحو الأبدية ،
والمركز له حالات أبدية • هذه الحالات الآن نستخصيها •

ما زلت احتفظ بالنسخة من كتاب بليك التي استعملتها وأنا طالب في الجامعة ، وأرى انني قد كتبت في الهامش قرب هذا المقطع « على كلٍّ ، شيء ما يتحرك » • ولكن حتى ذلك كان تعبيرا عن أمل أكثر منه حكما نقديا مدروسا • هذا النمط اللامخطط من الكتابة قد بحث فيه كثيرا نقاد آخرون ، من اشهرهم هيوكنر ومارشل مكلوهان ، واطلقوا عليه تسمية « المشهد الذهني » ، وهم يُرجعون الفضل باختراعه الى الرمزيين الفرنسيين • غير أننا في بليك لا نجد الاسلوب كاملا وجاهزا فحسب ، بل انه أتمّ وأبعد مرمى مما حققه الرمزيون •

اذا قرأنا « ملتون » و « اورشليم » كما اراد بليك لنا ان نقرأهما ، فاننا لا نقرأهما بالمعنى التقليدي المعروف أبدا : اننا نحدّق في متوالية من اللوحات ، معظمها مصوَّر • ونحن نرى بالطبع أن توالي اللوحات المصوَّرة انما هو طريقة غير ملائمة ، فضلا عن انها ثقيلة لا تطاق ، لتقديم قصيدة طويلة همّها الاكبر السرد القصصي • القصائد الطويلة التي صوَّرها بليك لشعراء آخرين ، ك « خواطر الليل » ليونغ ، أو « القبر » لبلير ، هي قصائد تأملية حيث يتوقع القارىء ، حتى بغير عون من بليك ، أن يتسرب انتباهه من النص بين حين وآخر لكيما يحلّق ، أو يغوص في الاعماق ، أي الكنايتين أنسب ، ولو ان الادق هو أن الانتباه يسرح • لا شك أن تطور اسلوب بليك في حفر الصور كان له أثر كبير في انعدام الخطة في القصائد المصورة • ونلاحظ أن قصائد بليك الثلاث التي تمتاز بالحركة السردية ، وهي « تيرييل » و « الثورة الفرنسية » و « الزوات الاربعة » ، لم يصوّرها قط • ونلاحظ أيضا أن الصورة في اللوحة الواحدة لا تصوّر النص المحفور على تلك اللوحة ، وأن ترتيب اللوحات في الجزء الثاني من احدى نسخ « اورشليم » يختلف قليلا عما هو في النسخ الاخرى • من الواضح اذن أن حذف الحركة القصصية أمر أساسي بالنسبة الى تركيب هذه القصائد ، وأن وضع متوالية للّوحات أمر ينسجم مع النظام الكلي ، وليس مجرَّد صدفة •

موضوع القصيدة « ملتون » هو لحظة اشراق في ذهن الشاعر ، وهي لحظة ، كلحظات التبيّن في بروست ، تصل بينه

وبين سلسلة من اللحظات السابقة تمتد عودة الى خلق العالم • لقد انتهى الامر ببروست الى أن يرى الاناس عمالقة في الزمن ، أمّا عند بليك فليس ثمة الا عملاق واحد ، آليون ، حلمه هو الزمن • ان التاريخ لبليك في « ملتون » ، كما هو لاليوت في « ليتل غيدنغ »[٤] ، نسق من لحظات لا يحدها زمن • أي أن ما يقال في أسطر « ملتون » يراد به أن يقدم سياق لحظة الاشراق كنسق آنيّ واحد من الادراك • ولذا فانه لا يشكل سرداً قصصيا ، بل يتراجع ، أشبه بالتراجع المكاني ، من تلك اللحظة • فالشاعر يتصور « اورشليم » كصورة « يوم الدينونة » ، وهي تمتد من السماء الى الجحيم وتكتظ بالاشخاص والاشارات • ثم ان كل ما يقال في النص يراد له ان يجد مكانه في هذا النسق التصويري الآني ، لا أن يشكل سرداً يمتد في خط • ولو أتيح لي يوما ما مكتب كبير ، لأطّرت كلا من المئة لوحة التي في « اورشليم » ، والتي املك نسخا منها ، وعلّقتها على الجدران كلها بحيث تكون اللوحة الاولى على ناحية واللوحة الاخيرة على الناحية الاخرى• حينئذ أكون قد قدّمت القصيدة كما فكّر بها بليك ، رامزاً الى حالة الشاعر الذهنية التي قد يقول فيها : « اني أرى الماضي ، والحاضر ، والمستقبل ، وكلها موجودة معا أمامي • » واسلوب الشاعر في رسوم « أيوب » اللاحقة ، حيث يضع الكلمات ضمن وحدة الصورة ، أمر أكثر وضوحا بالطبع •

كثير من الاشكال الادبية ، بما فيها الدرامة ، والرواية ،

---

(٤) احدى رباعيته الأربع ـ المترجم ـ

والملحمة ، والشعر القصصي ، يعتمد على الحركة القصصية على نحو معيّن . أي ان هذه الاشكال تعتمد في جاذبيتها على مشاركة القاريء أو السامع في القصة وهي تتحرّك في الزمن . الاستمرارية هي التي تجعلنا نقلّب صفحات الرواية ، أو نبقى في كرسينا في المسرح . ولكن ثمة دائما شيئا من الوهم يستحضره الـذهن في استمرارية كهذه . فنحن نتابع قراءة الرواية أو مشاهدة المسرحية « لنرى الى اين ستنتهي » ولكن حالما نعرف الى اين ستنتهي ، ويتلاشى سحرها علينا ، نميل الى نسيان الاستمرارية ، وهي العنصر الذي مكّننا من المشاركة في الرواية أو المسرحية . ان تذكّر حبكة أي شيء يبدو في غاية الصعوبة . كل واحد منا يعرف قصصا أدبيـة كثيرة» ، بل يستطيع أن يحاضر عنها اذا أعطي قليلا من الوقت ، غير انه يعجز عن اعطاء ملخّص مسلسل لما حدث فيها ، بالضبط كما أخفق بطل « طريق كل جسد » ، رغم كل حماسه الديني ، في تذكر قصة قيامة المسيح كما ترد في انجيل يوحنا . وليس هذا بالامر الذي يؤسف له كثيرا ، فكما ان التورية أحط أنواع الفكاهة، فان جميع العارفين متفقون على أن تلخيص حبكة أية قصة أحط أنواع النقـد .

لقد عالجت هذا الموضوع في مكان آخر ، ولا يسعني هنـا الا أن أذكّر نقطته الرئيسية . ان السرد القصصي في الادب قـد ننظر اليه ايضا على انه موضوع ، والموضوع هو السرد ، ولكنـه سرد يُرى كوحدة آنية . وعند نقطة ما من القصة ، تلك النقطة التي يدعوها ارسطـو « أناغنوريسيس » أو التبيّن recognition

حس الاستمرارية أو المشاركة الافقية في الفعل يتغيّر منظوره ، وما نشاهده الآن هو تصميم كلّي أو تركيب موحّد في القصة . في القصص البوليسية ، عندما نكتشف من الذي ارتكب الجريمة ، أو في بعض انواع الكوميدية أو الرومانس التي تعتمد على الخدعه، كمسرحية بن جونسون « ايسين » ، فان نقطة « الاناغنوريسيس » هي الكشف عن أمر كان حتى تلك اللحظة سرا غامضا . في أعمال كهذه ، تحسن ترجمة كلمة ارسطو « اناغنوريسيس » ب «اكتشاف». أما في معظم الاعمال الادبية الجادّة ، ولا سيما في الملاحم والمآسي ، فالترجمة المفضّلة هي « تبيّن » . فالقاريء يعرف ما الذي سيحدث، ولكنه يرغب في أن يرى ، أو قل يشارك في ، اتمام الشكل المصمّم كله .

وهكذا فان نهاية القراءة أو الاستماع هي بداية الفهم النقدي، ولا يمكن لما ندعوه بالنقد ان يبدأ ، الى ان يكون كل ما يحاول أن يفهمه ويحيط به بأكمله قد قُدِّم له . والمشاركة في استمرارية السرد تؤدي الى اكتشاف الموضوع أو تبيّنه ، وهذا هو السرد وهو يُرى كتصميم كامل . هذا الموضوع هو المحور الذي تدور حوله القصة ، والنقطة التي تستدعي حكايتها . والذي تبلغه في نهاية المشاركة ، يصبح هو مركز اهتمامنا النقدي عندئذ تتجمع عناصر القصة على نحوٍ جديد . فاذا اجزاء من التشخيص القوي جدا أو المشاهد المتميزة بتوتر خارق تتقدم نحو المركز من ذاكرتنا . واعادة تركيب وتجميع العناصر ، في استجابتنا النقدية للقصة ، أمر يحدث دون وعي منا ، ولكن حقيقة حدوثه هي التي تصعّب علينا تذكر

الحبكة .

اذن هناك نوعان من الاستجابة للعمل الادبي ، ولا سيما العمل الذي يروي قصة : النوع الاول هو استجابة المشاركة زمنيا ، وهي تتحرك موزونة كالراقص على ايقاع الاستمرار . وهي عادةً استجابةٌ لا نقدية ـ أو بالاصح ، قبل نقدية . اننا لا نستطيع البدء بالنقد ، في واقع الامر ، الى أن يكون المؤلف قد اسمعنا كل ما لديه ، الا اذا كان سمجا ثقيلا ، وعندها تبدأ الاستجابة النقدية قبل اوانها ، فنقول اننا لا نستطيع الاستمرار بمطالعة الكتاب . والنوع الثاني من الاستجابة هو الاستجابة الى الموضوع ، الاستجابة المنفصلة ، الواعية تماماً ، تلك التي ترى العمل وتستطيع أن تتفحصه ككل آني . قد تكون فعلَ فهمٍ ، أو حكما تقييميا ، أو قد تكون كليهما معا . هذان النوعان من الاستجابة بالطبع يتداخلان في الواقع اكثر مما أوحيت هنا ، غير أن التميز بينهما واضح ، وأساسي في نظريـــة النقـــد .

هناك ولا ريب فروق كبيرة في مواطن التأكيد ضمن الادب نفســه ، تبعــا لاهتمام المؤلف بهــذا النوع أو ذاك من الاستجابة . فعند أحد قطبي الرواية نجد القاصَّ البحت الذي يحصر همـــه في التشويق وتتــابع الأحداث ، ولا يهمــه في كثـير أو قليــل مــا تحمله قصته من معنى شامل ، أو ما الذي سيجده الناقد فيها فيما بعد . موقف مثل هذا القاص تعبّر عنه المقدمة المعروفة لروايـــه مارك توين « هكلبري فِـن » Huckleberry Fin : « كل من يحاول أن يجد غاية في هذه القصة سيحاكم . وكل من يحاول أن يجد

فيها مغزى سيُنفى • وكل من يحاول أن يجد فيها حبكة سيُرمى بالنار • » ما من شك في أن « هكلبري فن » فيها غاية ومغــزى وحبكة ، بيد ان المؤلف لا يريد أن يسمع عنها ، أو هكذا يزعم • كلما يبغيه راوية القصة هو الاحتفاظ بانتباه سامعه حتى النهاية : فاذا ما بلغ النهاية ، ما عاد يهمه من جمهوره شيء • بل انه قد يكون معاديا للنقد ، أو معاديا للفكر في موقفه من الادب ، خاشيا ان النقد سيفسد الامتاع المحض الذي هيأ له • كثيرا ما يتخذ مثل هــذا الموقف الشاعر الغنائي المعنيّ بالتعبير عن عواطف أو مشاعر معينة ضمن تقاليد عصره الغنائية ، لان من الطبيعي لديه أن يوحّد بين عواطفه الادبية التقليدية وبين عواطفه الشخصية « الحقيقية » • ولذا فانه يحسّ أن الناقد ، اذا وجد في عمله أي معنى أو مغزى يتعدى شدّة تلك العواطف ، فما ذلك الا ما يريد الناقد نفسه أن يقوله عوضا عمــا قاله الشاعر • وما يقوله الكتّاب ضدّ النقــاد يقصدون به الى وضع الناقد في مكانه ، ولكن موقفهــم ، حــين يتّسم بالصدق ، موضوعي ، يسقطونه على تخطيطهم للاستمرارية • وهو الموقف الذي قصد اليه شيلر ، في مقاله « الشعر الســـاذج والعاطفي » ، بكلمة ساذج • واقوال الكتاب « الساذجين » كثيرا ما يكررها ذلك الضرب من الناقد الذي أخذ يكتشف في النقد الادبي مهمة أصعب بكثير مما كان يحسب حين أقحم نفسه فيها • الا أن القارىء اليوم لا يمكنه أن يستجيب الى العمل الادبي بسذاجة تامة أو صادقة • فالاستجابة يقول عنها شيلر انها عاطفية بطبيعتها ، ولذا فهي لا بدّ منخرطة لدرجة ما في النقد •

لو قارنا مثـلا بين مالوري وسپنسر(٥) ، لوجـدنا أن اهتمام مالوري الاول هو في حكاية القصص التي في « الكتاب افرنسي » الذي يستعمله . ويبدو أنه يعلم أن بعضها ، ولا سـيما قصص « الكأس الدينية » ، لا يخلو من معان ستبقى في ذهن القاريء لمدة طويلة بعد الفراغ من القراءة . غير أن مالوري لا يشير الى ذلك اشارة صريحة ، كما ان المرء يشعر أن مالوري ، لانهماكه بعـادة نهب الكنائس ، لم يكن يهمه رد الفعل النقدي الصّرف لكتابه . أما بالنسبة الى سپنسر ، فمن الواضح أن شكل الرومانس ـ بحث الفارس الجوّال في غابة مظلمة عن نذل شرير لارغامه على اطلاق سراح امرأة واقعة تحت رحمته ـ انما هو مجرّد اسقاط لما يريد سپنسر ان يقوله فعلا . فعندما يقول في نهاية الكتـاب الثاني من « ملكة الجن » :

والآن يبدأ شكل « الاعتدال » الجميل
بالنهوض لطيفا

يتضـح ان اهتمامه هو بالموضـوع ، ببروز صـورة تامة التعبـير « للاعتدال » يستطيع القاريء التأمل فيها ، كأنها تمثال ، وهو يرى

---

(٥) توماس مالوري : عاش في القرن الخامس‌عشر واشتهر بكتابه « موت الملك آرثر » Morte d'Arthur ، الـذي تعتبر حكاياته من أهم حكايات الرومانس في القرون الوسطى . لا يعرف عن حيـاته الكثير ، ولكن يبدو انه كان فارسا عاش عيشة ملأى بالأحداث ، وانه ارتكب العديد من الجرائم سجن من أجلهـا ، ومات في السجن حيث يعتقد أنه كتب كتابه المذكور .

أدموند سپنسر (١٥٥٢ـ١٥٩٩) : من أهم‌الشعراء الاليزابيثيين، ومن أشهر ما نظم كتاب « ملكة الجن » Faerie Queene ـ المترجم ـ

اجزاءها كلها معا . هذه الرؤية الآنية تنسحب على القصيدة برمتها، لان « الاعتدال » ليس الا احدى الفضائل المحيطة بالامير المثالي ، وبروز الشكل الكامل لهذا الامير هو القالب الموضوعي الذي تسكب فيه أخيرا هذه القصة الضخمة . والمقطع الشعري المتكرر Stanza في سپنسر ، ولا سيما بيته الأخير الاسكندري(٦) ، يلعب دورا يشبه دور الصورة المحفورة عند وليم بليك : انه يوقف السرد متعمدا ، ويجبر القاريء على التركيز على أمر آخر .

في ايامنا هذه نجد أن الموقف السائد من الرواية هو موضوعي على نحو طاغ . حتى عند تشارلز ديكنز في القرن الماضي ، كثيرا ما نشعر ان الحبكة ، حين تكون عبارة عن عوامض غير منطقية تتكشّف على غرار لا يقنعنا ، انما هي شيء مفروض على القصة الحقيقية ، التي هي في الاغلب أشبه بمسيرة للشخصيات . ان القاص الموهوب في أيامنا هذه يكاد يكون هامشيا في الرواية ، وفي أحسن الحالات على الحافة منها مثل سومرست موام . اما الروائي الجاد فهو عادة ذلك الذي يكتب لا لان لديه قصة يحكيها ، بل لان لديه موضوعا يريد توضيحه . أحد اسباب التفضيل المعاصر للموضوع هو أن نغمة السخرية والمفارقة مركزية في الادب الحديث . فوظيفة المفارقة irony ، نموذجيا في المأساة الاغريقية ، هي أن تعطي جمهور المشاهدين رؤية للشكل الكلّي أوضح مما

---

(٦) المقطع الشعري عند سپنسر يتألف من ٩ أبيات ، في كل من الثمانية الاولى منها ٥ تفاعيل أيامبية ، أما الأخير فيتألف من ٦ تفاعيل أيامبية ، وهو ما يسمى بالانكليزية Alexandrine — المترجم —

يعيه الممثلون أنفسهم • وهكذا فان المفارقة توجد انفصالا موضوعيا في العمل بأسرع ما يمكن ، وتهييء اشارة اضافية الى المعنى الكلّي •

هناك اذن ضرب من التواصل المؤكد القائم في قاريء العمل الادبي أو سامعه ، ويتابعه باستمرار حتى النهاية • والتحاسّ empathy قد توجده قصة نتابع قراءتها لنرى ما الذي سيحدث ، او قد يوجده ايقاع نابض ، كما في أبيات هوميروس « الدكتيلية » السداسية التفاعيل ، لما فيها من قوة مائجة كاسحة تستطيع حملنا حتى خلال المقاطع الخاملة التي يشير اليها هوراس • ونلحظ فاعليـة الايقاع في الاستمرار على أوضح ما تكـون في الموسيقى ، وبخاصة في الحركات السريعة • وهنا أذكر صورة كاريكاتورية لرجـل تَعِب في حفلة موسيقية ينظر الى الدليل بين يديه ويقـول : « الحركة التالية : سريعة جدا وعنيفة العاطفة • الحمد لله ! » أو تماوج الشدة في حالة نفسية أو عاطفية ، ايضا على اوضحها في الموسيقى والشعر الغنائي • أو استمرار الحسن بالشبه بالحياة في الرواية الواقعية ، وهو حسّ قد نجده أيضا في الرسم الواقعي ، اذ تطفر العين من تفصيل الى آخر • هذه الاستجابات التأكيدية كلها « ساذجة » ، أو أنها في جوهرها « قبل ـ نقدية » •

ثمة اشكال معينة من الفن تستهدف اعطاءنا أشد توكيد ممكن على عملية الخلق وهي في سيرها • فمثلا ، كثيرا ما يعتبر التخطيط الاولي (الاسكتش) أثمـن من الصـورة المنتهية لان فيهـا احساساً أكبر بسـير العملية • أمثلة أكمل على ذلك : « التاشيزم » والرسم

ـ في ـ الحركة ، والارتجال التلقائي في الجاز ، وأحدث من ذلك الموسيقى الالكترونية ، وذلك النوع من الشعر ـ في ـ الحركة الذي غالبا ما يتلى مع الجاز ، مثيرا اشباح القدامى من أصحاب الموسيقى التلقائية التي دعـا اليهـا نقـاد « البالاد » (القصيدة الغنائية) • ان أشكال الفن كلها التي تعلّق أهمية كبرى على التلقائية المستمرة تبدو أنها شديدة المقاومة للنقد ، بل حتى للثقافة التي هي محيط النقد الطبيعي • ويخبرنا الاستاذ لورد في كتابه « مغنّي حكايات » Singer of Tales أن أشد انواع الشعر استمرارية عرفه الانسان ، الملحمة الشكلانية ، يتطلب الامية من الشاعر لنجاحه ، ويبدو أن هناك صلة لا محيد عنها بين المستمر واللا متأمل •

هذه الاستمرارية هي ، على التخصيص ، ما يدعوه ارسـطو محاكاة الفعل • انتباه المرء كله موجّه نحوها : لا عمل فنيا آخـر يستدعي انتباهه في الوقت نفسـه ، فيشعر المـرء بأنه يمـر بتجربة فـذّة ، طريفة ، على الاقل كأمر مثالي (اذ قـد يعيـد المرء قراءة كتاب ، أو يشاهد مسرحية يعرفها) • ولكن كما في عالم الفعـل نفسه ، لا يستطيع المرء أن يشارك وان يكون متفرجا في آن واحد• باستطاعته في أفضل الحالات أن يكون ، بعبارة وندهام لويس ، « متفرّجا جائشا » • وعدم الرضا عند لويس عن المتفرج الجائش يشير الى توكيد مقابل على التأمل المنفصل في العمل الفني بأكمله ، وهو من التطرّف بحيث يتحدث عن حذف حس حركة المشاركـة الافقية في الفنون حذفا نهائيا • ونحن لن نزيد حجتنا ايضاحا بتفحّص

جدليات لويس العنيفة والمضطربة هنا ، غير أن فيها ما يثير شيئا من اهتمامنا بصفتها وثائق مدرسة كانت تؤكد بقوة على مقترب للفن بصري وتأملي • ونبوءات بليك ، دون توقع منا ، تنتمي الى مدرسة كهذه (وان تكن لا تماثلها بالضبط) •

وكما أن حس المشاركة في حركة الادب قوي ، فذ ، وطريف، ومعزول عن كل شيء آخر ، فان الحس التأملي لكليّته الآنية يميل الى وضع العمل الادبي ضمن سياق أو اطار من ضرب معيّن • وثمة عدة سياقات كهذه ، أشرنا الى بعضها سابقا • هناك السياق الليجوري ، حيث يرى المعنى أو المغزى الكلي للعمل الادبي بالنسبة الى اشكال أخرى من المغزى ، كالافكار الخلقية ، أو الاحداث التأريخية • البعض القليل من الاعمال الادبية ـ مثل « مسيرة الحاج »(٧) ـ من نوع الليجورة تقنيا ، وهذا يعني ان هذه الصلة الصريحة بالمعنى الخارجي هي أيضا جزء من الاستمرارية • على أن معظم الاعمال الادبية ليست ليجورية بهذا المعنى التقني ، ولكن لها صلة بالأحداث التأريخية والأفكار الخلقية ، يبرزها نوع من النقد نسميه عادة بالتعقيب • وكما شرحت في مكان آخر : فان التعقيب يجعل للعمل المعقّب عليه معنى ليجوريا •

اننا نلاحظ أن بليك ليس كثير الوضوح في استعماله لفظة

---

(٧) The Pilgrim's Progress لجون بنيان ، تكاد تكون أشهر ليجورة في الأدب الانكليزي • كتبت في القرن السابع عشر ، والتوازي بين معناها الضمني ومعناها الخارجي صريح ومتواصل في كل أجزائها • ـ المترجم ـ

« ليجورة » • فهو يقول في رسالة له الى بطس : « ليجورة موجهة للقوى الذهنية ••• هذا هو تعريفي لاسمى الشعر • » بيد أنه في تعليق له على احدى رسومه ليوم الدينونة ، يقول : « يوم الدينونة ليس اسطورة[٨] ولا ليجورة، بل هو رؤيا• فالاسطورة والليجورة نوعان مختلفان من الشعر وأقل شأنا كليا • » استعماله الاول للكلمة يعترف بأن « اسمى الشعر » ، بما في ذلك نبوءاته ، سوف تتطلب التعقيب• اما استعماله الثاني فيشير الى ان صوره وقصائده ليست ليجورية بالمعنى السبنسري أو الاستمراري ، ولا هي ليجورية على نحو آخر ظاهر جدا ومركزي • انها لا تخضع خصائصها الأدبية لما فيها من أفكار ، على افتراض أن الثانية أهم من الاولى • وبليك ، في عبارته الثانية المقتبسة آنفا ، يسترسل ليقول بدقة كبيرة : «الاسطورة ليجورة ، ولكن ما يدعوه النقاد بالاسطورة هو الرؤيا نفسها • » كلمة اسطورة هنا **fable** مستعملة بمعناها النقدي في القرن الثامن عشر : رواية أو بناء أدبي • وكلمة ارسطو للمحتوى الذهني ، « ديونيا » ، أي فكر ، يمكن فهمها على وجهين ، كمغزى متعلّق بقصة (اسطورة) ، أو كبناء الاسطورة نفسها • والثاني ، في رأي بليك ، يحوي على معانيه الاخلاقية ضمنا ، ويفسد خصيصته الخيالية بافتراضه أن

---

(٨) كلمة بليك هنا هي **fable** ، التي جرت العادة على ترجمتها بـ « خرافة » • غير أن الكلمة العربية فيها من التسفيه الضمني تقليديا ما يمنعنا من استعمالها هنا • وسنجد ان معنى بليك أقرب الى معنى الاسطورة ، مع فوارق دقيقة تعينها بقية هذه الفقرة • ــ المترجم ــ

مغزى خارجيا ما ، متعلقا به ، يمكن أن يكون مترجما حقيقيا لما فيه من « فكر »

وهنا نأتي الى احدى المعضلات الاساسية المحيّرة في الادب • اذا كان الادب تعليميا (أو حكميا) ، فهو قد يسيء الى أمانته ، واذا كفّ عن كونه تعليميا بالمرة ، فهو قد يسيء الى جديته • « الشعر التعليمي هو ما أمقت » ، قال شلي ، ولكن من الواضح أن شلي ، لو لم يكن معظم ما كتب معنيّا مباشرة بقضايا اجتماعية ، واخلاقية ، ودينية ، وفلسفية ، وسياسية ، لفقد الكثير من احترامه لنفسه كشاعر • ما من أحد يريد أن يكون « ملاكا غير مجدٍ »[9] ، وبرنارد شو ، أحد خلفاء شلي المباشرين في الادب الانكليزي ، كان يصرّ على ان الفن يجب ألا يكون الا تعليميا • هذه المعضلة يُحلّ بعضُها باعطاء العمل الروائي حلاً فيه مفارقة • والحلُ الذي يتميّز بالمفارقة هو القطب السالب للحلّ الليجوري • فالمفارقة تقدّم صراعا انسانيا نجده ، خلافا للكوميدية ، أو الرومانس ، أو حتى المأساة ، ناقصا وغير شافٍ الا اذا رأينا فيه مغزى يتجاوزه ، أمرا يتصف به الوضع الانساني ككل • أما ما هو هذا المغزى ، فالمفارقة لن تفصح عن ذلك : انها تترك الجواب عن هذا السؤال للقارىء أو المشاهد• المفارقة تحفظ للادب جديته بمطالبتها بمنظور فسيح للفعل الذي تقدّمه ، ولكنها تحفظ للادب أمانته بانها لا تحدّد أو تقلّص ذلك المنظور •

---

(٩) هكذا وصف ماثيو آرنولد الشاعر شلي • — المترجم —

وواضح أن بليك ليس بكاتب مفارقة ، ولا هو بالكاتب الليجوري، وعلينا أن نبحث عن عنصر آخر في توكيده على الموضوع • السياق الثالث الذي قد يوضع فيه العمل الادبي هو سياق الادب نفسه ، أو ما قد نسمّيه اطاره النمطي الاعلى • فكما أن التحاسّ المستمر ساذج ومستغرق في تجربة فذة وطريفة ، فان التأمل في عمل متكامل أمر واعٍ ، ومثقف ، وميال الى تصنيف موضوع التأمل • نحن في الواقع لا نستطيع أن ندرس عملا أدبيا دون أن نتذكر أننا جابهنا أعمالا كثيرة مماثلة من قبل • ولذا فاننا بعد أن نتتبّع قصـــة الى نهايتها ، نجد ان استجابتنا النقدية تشمل تعيين أبوابها ، وأهمّهـــا الشكل التقليدي الذي تنتمي اليه ، وصنفها • وفي هذا المنظور نرى هذه القصة كأسقاط للموضوع ، كطريقة واحدة من طرق كثيرة ممكنة لبلوغ الموضوع • فالذي قرأناه ، أو شاهدناه ، الآن ندرك انه كوميدية ، أو مأساة ، أو شكوى غنائية غزلية ، أو معالجة أخرى من معالجات لا تحصى لقصة تريستان ، أو انديميون ، أو فاوست •

وكما ان بعض أعمال الادب ليجوري بصراحة أو باستمرار ، فان بعض الأعمال اشـاري باستمرار ، أو على الأقـل بصراحة ، مسترعيا انتبـاه القارىء الى علاقته بأعمال سـابقة • فاذا حاولنا أن ندرس قصيدة « ليسيداس » بمعزل عن تقاليد المرثية الرّعَوية التي أسسها ثيوقريطس وفرجيل ، أو قصيدة اليوت « أربعـاء الرماد » بمعزل عن علاقتها بـ « مطهر » دانتي ، فنحن انما نقرؤها خارجة عن سياقها ، وهذه طريقة لا تقل رداءة عن اقتباس عبارة خارجة عن السياق • واذا قرأنا متوالية سونتّات اليزابيثيـــة ، دون اعتبـــار

الطبيعة التقليدية لكل ميزة فيها ، بما فيها الحاح الشاعر على أنه ليس جاريا على التقليد العرفي بل انه يعشق شخصا حقيقيا يتحدث عنه في هذه القصائد ، فاننا نستبدل السياق الصحيح بالسياق الخاطيء . أي أن المتوالية الشعرية تصبح ليجورية بيوغرافية ، كما يحدث لسونتات شكسبير عندما نستنتج ، مع اوسكار وايلد ، أن أعمق فهم لها ، وأعمق ادراك لبلاغتها وحرارتها وقوتها ، يتأتى عندما نتبين أن « صاحب اللون » Man in hue في السونتة ٢٠ هو مخنث اليزابيثي مجهول يدعى ويلي هيوز !

نبوءات بليك غزيرة الاشارات ، ولو أن تسعة أعشار الاشارات هي الى الكتاب المقدس . « العهد القديم والعهد الجديد هما شريعة الفن العظيمة » يقول بليك ، ويعتبر هيكل الكتاب المقدس ، ممتدا من الخليقة الى يوم الدينونة وشاملا تأريخ الانسان برمته فيما بينهما ، مشيرا الى هيكل التجربة الادبية برمتها ، واساسا للسياق النهائي لاعمال الادب كلها مهما تكن . ولو لم يوجد الكتاب المقدس ، كشكل على الاقل ، لوجب على النقاد أن يبتدعوا بنيانا لفظيا متكاملا ونهائيا مثله ، وذلك من اجزاء الاساطير والاقاصيص والحكايات الشعبية التي لدينا . بنيان كهذا أول الفكر النقدية وأشدها ضرورة : انه تجسيد للادب بكليته كنظام كلمات ، وكتجربة تخيلية موحدة امكانيا . ولكن رغم أن علاقة شعر بليك المصور بالكتاب المقدس تدنو بنا من تفسير توكيده الموضوعي ، فانها بحد ذاتها لا تعطي تفسيرا كاملا لهذا التوكيد . ولو فعلت ، لما كانت النبوءات،

في التحليل الاخير ، أكثر من مجرد شروح وهوامش على الكتاب المقدس - وهي طبعا أبعد ما تكون عن ذلك •

ان فذاذة بليك تتبدى في قدرته على الاحساس بالمغزى التأريخي لعصره وزمانه • فحتى ذلك الوقت ، كان للادب والفنون نفس القيمة التربوية والثقافية التي لها اليوم ، غير انها كانت تنافس الدين ، والفلسفة ، والقانون ، منافسة على الاكثر غير متكافئة ، وبالتالي ، اذا اراد - مثلا - نقاد النهضة أن يتحدثوا عن عمق الشعر ، مالوا الى جعل ذلك العمق في معناه الليجوري ، وفي العلاقات التي يمكن تعيينها بين الشعر والفكر ، وبخاصة الفكر الخلقية والدينية • أما في الفترة الرومانسية ، فقد جعل الكثير من الشعراء والنقاد ينسبون الى الشعر والفنون التخيلية خطورة وشأنا أكبر مما في ضروب النشاط الذهني الاخرى • واذا ما اقتبس شلي عبارة من الشاعر الايطالى توركواتو تاسو حول الشبه بين العمل الخلاق عند الشاعر والعمل الخلاق عند الله ، تجاوز بالفكرة حتى ما كان يفكر به تاسو • نحن نعرف حقيقة هذا التغير الذي أحدث في الفترة الرومانسية ، ولكن التيارات التي حققته ما زالت تفتقر الى تعيين أكيد •

أما أنا فاذهب الى ان التغيير كان ذا صلة باحساس متنام بأن أصل الحضارة الانسانية كان هو أيضا انسانيا • تقاليد المسيحية تقول انه لم يكن كذلك : فالله زرع جنة عدن واوحى بالنماذج الاصلية للشرائع ، والطقوس ، وحتى هندسة الحضارة الانسانية • ولذا فان الفهم العقلاني « للطبيعة » ، الذي كان يشمل فهم الاصل الالهي

والفيزيائي للطبيعة الانسانية ، كانت مرتبته أعلى من مرتبة الخيال الشعري ، وهيأ له معيارا يقاس به . وكانت الافكار الخلقية الاساسيه جزءا من خطة الهية لفداء الانسان ، وفهمنا لهذه الخطة يتمّ عقلانيا ، أما الادب فيشكل سلسلة من الامثال والرموز اللامباشرة لها . وهكذا كان للشعر أن يكون رفيق معسكرات القتال ، كما يقول سيدني : فبوسعه أن يلهب حماسا للفضيلة بتقديمه القدوة والمثل . فالشعور بالاثار من جراء المشاركة في فعل القصة البطولية ، كما في الالياذة مثلا ، يشتد عمقا باعتبار موضوع الالياذة أو معناها الشامل ليجورة من ليجورات البطولة . وهكذا فان اصرار النهضة على الطبيعة الليجورية في الشعر العظيم حافظ على سذاجة الاستجابة المشاركة ، رغم ما قد يبدو في ذلك من تناقض . واننا لنرى هذا المبدأ فاعلا كلّما كان الشاعر والجمهور على اتفاق تام حول ما في الموضوع الشعري من منطويات أخلاقية ، كما هملت على الأقل نظريا ـ في الملودرامة ، حيث يشتم الجمهور النذل لنذالته .

لقد كان بليك اول الرومانسيين ، وأكثرهم تطرفا ، في تشبيه خيال الشاعر الخلاّق بقدرة الله الخلاقة . فالله ، بالنسبة الى بليك ، لم يكن ذلك المشرّع الخارق لقوى الانسان ، أو مهندس النجوم الرياضي ، بل انه انسانية المسيح المعذّبة الملهمة . وكل ما نسميه نحن « طبيعة » ، العالم الفيزيائي المحيط بنا ، انما هو دون الخلقي، ودون الانساني ، ودون التخيلي : وكل عمل جدير بالفعل انما يستهدف افتداء هذه الطبيعة لتكتسب شكلا انسانيّته صادقة وبالتالي

صفته الهية • ولذلك ، فان شعر بليك ليس ليجوريا بل ميثوبيا[١٠] ، ولا هو ذو صلة غير مباشرة بفهم عقلاني للوضع الانساني ، الذي لا يمكن للانسان الفصل فيه ، بل انه نتاج العزيمة الخلاقة التي وحدها تستطيع افتداء هذا الوضع • وبليك يجبر القاريء على التركيز في معنى ما يكتب ، ولكن لا على النحو التعليمي المألوف ، لان معناه هو موضوعه ، هو الشكل الآنيّ الكلي لقصيدته • والسياق الذي ينسجم فيه موضوع القصيدة الواحدة أو معناها ليس افكار تقاليدنا الثقافية المتوارثة ، التي يجب أن يكون حينئذ رامزا لها ليجوريا• وليس هو ــ أو ليس هو فقط ــ بنيان الأدب بأكمله كنظام كلمات ، كما يمثله الكتاب المقدس • انه بالاحرى تلك الرؤيا المتّسعة ابدا التي يسميها هو بالرؤيا الأخيرة أو يوم الدينونة : رؤيا هدف وغاية الحضارة الانسانية كالكون بتمامه على الغرار الذي يشتهي الانسان أن يراه ، كسماء منفصلة أزليا عن جحيم • ان ما فعله وليم بليك كان وشيج الصلة بالحركة الرومانسية ، وشيلي وكيتس كلاهما شاعران ميثوبيّان لاسباب لا تبعد كثيرا عن أسباب بليك •

بعد الحركة الرومانسية أخذ يتنامى اتجاه محافظ لا يقرّها على ما أعطته الخيال الخلاق من مكانة مركزية ، ويدعو الى العودة الى الهرمية الاقدم • وتي • أس • اليوت منافح معروف ومنطقي عن هذا الاتجاه ، وقد تبعه الشاعر أودن بامداداته الكيركغاردية •

(١٠) Mythopoeic ، وتعني « صانع اسطورة » • ويقصد بذلك أن شعر الشاعر يصنع أسطورة خاصة به ليحقق المعاني التي يريد قولها • ــ المترجم ــ

أما اليوت فيرى أن وظيفة الفن ، بفرضه نظاما على الحياة ، هي أن يهبنا احساسا بنظام في الحياة ، فيؤدي بنا الى حالة من الدعة والمصالحة تهيؤا لنوع آخر واسمى من التجربة ، حيث يعجز « ذلك الدليل » عن اقتيادنا أبعد مما فعل . ومنطوى ذلك هو أن ثمة عالما روحي الوجود فوق عالم الفن ، عالما من الفعل والسلوك ، انعكاسه المباشر في هذا العالم ليس هو الفن بل فعل القربان . وهذا الاخير ضرب من المشاركة الدينية القَبْل نقدية ، التي تؤدي الى تأمل ديني أصيل ، وهذا في نظر اليوت هو حالة من الوعي الشديد المتصل بالتصوف بوشائج قوية . والتصوف كلمة اطلقت على كل من بليك ومار يوحنا الصليب[١١] : أي أنها أطلقت دونما دقة ، لان ليس ثمة ما هو مشترك بين هذين الشاعرين . ومن الواضح أن صلات اليوت الصوفية هي من نوع القديس يوحنا الصليب . وظيفة الفن ، لدى اليوت ، هي أيضا من النوع الثانوي أو الليجوري . ونظامه يمثل نظاما وجوديا أعلى ، ولذا فان طموحه الاعظم هو تجاوز نفسه ، مشيرا الى حقيقته الاسمى بلهفة ووضوح كبيرين الى أن يتلاشى في تلك الحقيقة . بيد أن هذا يحدث فقط اما في اعظم الفن أو ذلك الفن الذي يشدد على أنه فن ديني : في حين أن تسعة أعشار تجربتنا الادبية هي على المستوى الاخفض حيث يرى نظاما في الحياة دون أن نقلق كثيرا على مغزى ذلك النظام . وعلى هذا المستوى ، ما زال بوسعنا ان نبقي على التجربة

(١١) شاعر صوفي أسباني (١٥٤٩ ــ ١٥٩١) ، كان راهبا في النظام الكرملي . وقد أعلنته الكنيسة قديسا عام ١٧٢٦ .

المباشرة ، القبل نقدية ، الساذجة للمشاركة ، كما نرى في النظرية النقدية في عهد النهضة • والرومانسيون ، بموجب هذه النظرة ، يفسدون شكل الشعر ومتعته معا وذلك باصرارهم على عمق التجربة الخيالية ، حتى ليجعلون منها ضربا من دين بديل مصطنع •

وهذا يعود بنا الى قول بليك الذي بدأنا به ، حيث يقول ان الفنان هو المسيحي • وفي مكان آخر يتحدث بليك عن « الدين ، أو الحياة الحضارية كما هي في الكنيسة المسيحية » ، ويقول ان الشعر والرسم والموسيقى هي «القوى الثلاث في الانسان التي تمكّنه من مخاطبة الجنّة ـ والتي لم يكتسحها الطوفان • » فالفن لدى بليك ليس بديلا للدين ، ولو أن الكثير من الدين كما يراه العامة هو بديل للفن ، لانه يسيء استعمال القدرة الميثوبية بخلقه فنتزات حول عالم آخر ، أو تبريره لشرور هذا العالم عوضا عن السعي نحو حياة انسانية حقيقية • فاذا أردنا أن نصف فكرة بليك عن الفن بمعزل عن الأسطورة التقليدية التي تجسده ، اسطورة السقوط والرؤيا الاخيرة ، فلنا أن نقول ان العملية الشعرية في جوهرها هي التوحيد بين الانساني والعالم غير الانساني • هذا التوحيد ، أو الاستشباه ، هو ما تعبر عنه الكناية الشعرية ، وغاية الرؤيا الشعرية هي أنسنة الحقيقة ـ « الاشكال الانسانية كلها وقد توحّدت » ، كما يقول بليك في ختام قصيدته « اورشليم » • هنا نجد قاعدة لنظرية نقدية تضع الفكر الاساسية كالاسطورة والكناية في مكانهما الاساسي الصحيح • وعوضا عن جعل الادب يغتصب وظيفة الدين لنفسه ، فانها تبقي الادب في سياق الحضارة الانسانية

ولكن دون أن تحدّ من تنويع ومدى الخيال الشعري ، وكلاهما غـــير محدود • والمعايير التي توحي بها ليست خلقية ، ولا هي مجموعات من المجرّدات الضخمة ، ك «الوحدة» وما أشبه ، بل هي اهتمامات الانسانية نفسها بأوسع معانيها ، أو اهتماماته هو ، كما يؤثر بليك أن يقول •

في فكرة الفن هذه نجد أن الجهد المنتج أو الخلاق لا يُفصل عن وعيه لما هو فاعل • هذه الوحدة بين العزيمة والوعي هي مـا يحاول بليك أن يعبّر عنه بكلمة « رؤيا » • ففي بليك ليس ثمـة منطق إمّا/أو ، حيث يكون المـرء اما مشاهدا منفصـــلا أو فاعـلا مستغرقا • ولذا ، ليس ثمة فصل وان يكن ثمة تمييز ، بين القوة الخلاّقة في تكوين الشكل وبين القوة النقدية في رؤية العالم الذي ينتمي اليه • وأي فصل بينهما يجعل الفن في الحال بربريا ومعرفته تفيهقا ـ أو ، برموز بليك ، اورك مقيّدا ، ويوريزن متحيّرا • الرؤيا تُلهم الفعل ، والفعل يحقق الرؤيا • وهذه أكمل نظرة أعرفهـا للمشاركة بين الخلق والنقد في الادب • ولئن تكن هناك نظـرات أخرى تبدو معقولة أو مقبولة أكثر منها ، فاني اعتقد أن هـذه النظرة في نهاية المطاف هي النظرة الوحيدة التي ســتصمد ولن تُفنَّد •

« الملك لير » ككناية

ال . سي . نايتس

يجمل بي أن أبدأ بالقول بانني لست راضيا كل الرضا عن العنوان الذي انتخبته لبحثي هذا . « كناية » ، شأنها في ذلك شأن « اسطورة » و « نمط أعلى » يُخشى عليها أن تغدو كلمةَ رُقْيَة . واني لاعترف لو ان أحدا طلب اليَّ تعريفا وجيزا لكلمة « كناية » ، لصعبت علي الاجابة . الا أن غرضي هنا ليس رقيةً بل استقصاءً ، ويخيَّل اليَّ أن تطبيق ما لدينا من معرفة عن العملية الكنائية على «الملك لير» سيلقي الضوء على مشكلة تثيرها لا «الملك لير» وحدها ، بل أعمال الفن الادبي كلها .

والمشكلة التي أعنيها تخصّ المعنى المتجدد أبدا في أية قصيدة (والمعنى الذي أقصد اليه يشمل العديد من الاعمال النثرية أيضا : « مرتفعات وذرينغ » مثلا ، و « القلعة » ، و « حلة الى الهند »[1]) . وكلما كانت القصيدة أعظم ، اتضح ان المعنى — خلافا لما نجده مثلا في نظرية هندسية — لا يأتينا مرة واحدة ونهائية ، بل انه يحوي القدرة على التغيّر والتجدد . وهارولد غودارد في «كلمة الى القارىء»

---

(١) ثلاث روايات ، الاولى لأميلي برونتي ، والثانية لكافكا ، والثالثة لـ اي. ام. فوستر . — المترجم —

التي تتصدر كتابه الموفق « معنى شكسبير » يعبّر عمّا في ذهني خير تعبير :

> **أما أن شكسبير شاعر قبل أي شيء آخر فيجب أن يكون من الوضوح بحيث ان وضع الفكرة في كلمات أمر مبتذل • وأما أن الأمر ليس مبتذلا بل انه هو الذي يجب جدا تأكيده في شكسبير في الوقت الحاضر، فدليل على السطوة التي عـمّرت طويلا لمدرسة النقد التأريخية في الدراسات الشكسبيرية • ان النقـــاد التأريخيين ، بتشديدهم على معنى شكسبير بالنسبة للعصر الاليزابيثي ، جعلونا ننسى ما الذي قد يعنيـه لعصرنا نحن • انهم ، كفلاسفة القرن التاسع عشر الماديين ، يركزون الانتباه على المصدر الذي تأتي منه الأشياء ، فينسون الى أين هي ذاهبة • انهم ينسون ان الشـــعر يعني الخلق ، وأن الخلق أمر ما زال مستمرا •**

وكما يقول غودارد في هذا الكتاب : « الشعر دائما وابـــدا يقدم نفسه من جديد لكل جيل • » وظاهـــر ، في رأيي ، أن « الملك لير » كانت تعني للدكتور جونسون في القرن الثامن عشر غير ما تعنيه اليوم لروبرت هايلمان او ولسون نايت ، وليس ذلك فحسب ، بل انها لا بدّ تعني شيئا مختلفا لكل قارىء ، حتى في الجيل الواحد ، تغلغل في المسرحية تغلغلا صادقا وجعلها مُلكـا له • هذه ناحية من المشكلة • ولكن الصحيح ايضا ان معنى « الملك لير » ليس ذاتيا محضا ، تبعـــا لـذوق كل فرد وهـواه • فأنت اذ تجابه القصيدة لا يحق لك أن تنسب اليها ما يعنّ لك من وهـم أو معنى • والواقع أن عملية النقد كلها ، عملية البحث الذكي في قضايا الادب ، تقتضي مسبقا أن ثمة معنى صائبا في قول ماثيـــو

آرنولد ان وظيفة النقد هي « أن يرى المرء الشيء كما هو فعلا بحد ذاته » • يبدو لي ان الطريقة الوحيدة للتوفيق بين هذه الحقائق المتناقضة ظاهريا ، هي في تفحّص طبيعة الكناية والعملية الكنائية •

هنا أود أن استنجد بمارتن فوص في كتابه الصعب ، ذلك الكتاب الخصب البعيد المدى : « الرمز والكتابة في التجربة الانسانية » • ليس فوص معنيا بالنقد الادبي بأي معنى محدود ، بل بطرائق تمثيل الحياة ، وبالتالي عيشها • وبحثه يعتمد على التمييز بين ملاحقة « الغايات » التي تقررها الارادة (ولذا يتم التفكير بها بمصطلحات ما هو ثابت وساكن) ، وبين القبول بـ « اتجاه » ما ؛ بين العالم المغلق الذي هو عالم المؤمن بالتجربة المنطقية فقط ، والعالم « المفتوح » (ولكن دون الخروج على القانون) الذي هو عالم الحياة الخلاّقة • ان فوص بشيء من الاعتباط وعكسا للعرف السائد ، يخصّ العالم الاول بالرمز • (أما ان معظمنا يفضّل استعمال كلمة « اشارة » حيثما يستعمل فوص كلمة « رمز » ، فأمر غير وارد ، مؤقتا •) الرمز تمثيل ثابت للعالم التجريبي : « واضح ، دقيق ، ومفيد » ، وهو ينتمي الى محيط الذات الهادف ، المبنيّ ، بكل أفعالها وانجازاتها • » وازاء التقليص الرمزي (جاعلا التنويع خاضعا في تصنيفه لتمثيل ثابت) يضع فوص العملية الكنائية : « الكنايات تخلع عوضا عن أن تثبّت ، وتجعلنا في حركة مستمرة عوضا عن جعلنا نستقر • » فالعالم الرمزي ، عالم « التشابه والمقارنة والتكرار » : تقابله « الحياة الكنائية بتناقضاتها ، وتوتراتها ،

وتخطيها » . « الكناية عملية[٢] توتر وعزيمة ، تبدأ في عملية اللغة ، لا في الكلمة الواحدة . »

فكرة العملية هي المهمة ، لان الذي يعنينا أمر يتجاوز فكرة الكناية كضرب من ضروب الكلام حيث ، كما يقول القاموس الانكليزي في تعريفها ، « تطلق كلمة أو عبارة على شيء لا تنطبق عليه حرفيا ، توخياً لاظهار شبه ما . » انها عملية نجد فيها الكلمات التي تمثل اجزاء معرفتنا وقد جُعلت على صلات بعضها ببعض ، وبشيء مجهول ؛ وفي تفاعل متبادل (فحتى المجهول نحسه كدفع من تيار أو مد صاعد) تتعدل المعاني الثابتة أو تتحطم ، ويبدأ ادراك جديد ـ أم نقول اتجاه وعي جديد ؟ ان الذي يصفه فوص هو بالطبع الحركة الخلاقة في كل شكل أدبي ، من أروع الشعر الى أبسط تعبير ذي وعي حدسي كالمثل . بل ان ما يقوله فوص عن المثل فيه خلاصة ملائمة لافكاره عن العملية الكنائية في أوسع مظاهرها:

> **قد يبدو المثل كتشبيه ، أو مقارنة ، ولكنه مختلف جـدا عنهما . فالمقارنة تربط شيئاً بآخر لتستحصل مزيدا من معرفة . ولكن اذا أخذنا مثلا كهذا : « الأعور بين العميان ملك » ، لنا أن نعتبره مقارنة بين فئتين ، العميان والمبصرين . غير أننا اذا علمنا فقط مايقوله لنا التشبيه : من أن الاعور أشبه بالملك عندما يقيم بين العميان ، فان نتيجة تشبيهنا لا تخلو من سخف . في الواقع ، لا الاعور ولا الملك**

(٢) الكلمة الانكليزية هي Process ، وهي تعني السير والحركة الى الأمام اضافة الى « عملية » ، ولا بد من تذكر هذه المعاني معاً لكي يتضح المراد هنا . ـ المترجم ـ

هو ما يهمنا ، ولا يستفيد أي منهما من التشبيه • ان المعنى حكمة تكون عناصر التشبيه مجرّد مراجع غير مهمة لها • انه يعلمنا ان كل سلطان دنيوي هو نسبي وناقص ، وهذه الحكمة ، دون أن يُنَصّ عليها بصراحة ، تعلو على المقارنة العابرة ومعادلتها غير الوافية • انها ترفعنا فوق هذه الحالات وغيرها من الانتقاء الاعتباطي الى ضرورة مشروعة • ولئن يكن شكل المثل مقاربا جدا للتشبيه ، بل هو أحيانا كالحزّورة ، فكِهٌ ومدهش ، ملخّصا بدعابة قاعدة عـــامة في مصغّر من الحالات الخاصـــة ، فان ميزّته المتخطّية تشير الى الجـو الكنائي • لاننـا نستطيع الآن أن نقول : انالتشبيه والمقارنةيربطان ما بين المجهـــول والمعلوم ، على نحو علمي يخـدم الغـرض ، حاصرين الكيـان الاشكالي في نَسَقٍ مألوف • أما العملية الكنائية ، فعلى النقيض من ذلك : انها تثير المشكلة حتى في الموقع الذي حسبنا أننا فيـه آمنون ، وتحطم الارض التي كنـا قـد استقررنا عليها ، لكيما تتسع رؤيتنا وتتجاوز أي حدٍ لفائدةٍ عملية خاصة •

اذن ، فالعملية الكنائية ، كما عُرِّفت هنا ، هي الدافع المركزي في كل خلق أدبي (صُنع صورة حيّة للتجربة تتخطى التمثيـــل المباشر) ، وكلما اقترب العمل من الشعر العظيم ، كانت العملية أبرز وأصرح • هناك اعمال أدبية كثيرة (مثلا ، الروايات الواقعيـــة) نجد فيها العنصر الكنائي ضئيلا نسبيا • وهناك أعمال أخـــرى اذا تجاهلنا فعلها الكنائي أو اسأنا فهمه لم يبق لنا الا هيكل هزيل للتجربة الحية المقدمة ، مثلا ، في الدرامة الشعرية • والعمل الذي يكون كله تقريباً كنائيا ، يجابهه الذهن الذي لا يتعاطف مع هـذا الضرب

من الفهم بحيرة تامة ، ولن يجد فيه العقل وهو في اسمى حالاته ، بل الهـــراء المطلق . وقـــد صرف أحد النقـــاد الالمـــان عنه « الملك لير » بقوله : « انها حكاية أطفال ، ولكن من النـــوع المرعب . » غير أن اشهر الذين اخطأوا الفهم في مثل هذه الامور تولستوي ، وما قاله عن « الملك لير » في مقاله « شكسبير والدرامة » سأجعله خاتمة لهذه المقدمة ومدخلا الى شـــيء من التـــأمل في المسرحية نفسها .

فكرة تولستوي عن وظيفة الفن أدّت به الى الزعم بأن هدف الدرامة هو « استدرار العطف على ما يُمثَّل . » ومن أجل هـــذا فان الوهم ــ « وهو شرط الفن الاول » ــ أمر جوهري ، والسياق يوضّح أن ما عناه تولستوي بالوهم هو التعاطف الخياليّ مع اشخاص المسرحية أو استشباههم ، كأنهم أشخاص في موقف حياتي حقيقي :

> **العمـــل الشعري الفني ، وبخاصـــة الدرامة ، عليـــه قبـــل كل شيء أن يثير في القاريء أو المشاهد وهماً بأن الاشخاص الممثّلين يعيشون من خلاله . والاقوال التي توضع على ألسنة الممثلين ، مهما تكن بليغـــة وعميقة ، اذا كانت زائدة ولا تنسجم مـــع الوضع والاشخاص ، فانها تخرق الشرط الرئيسي في العمـــل الدرامي ــ ألا وهـــو الوهم الذي يجعل القـــاريء أو المشـــاهد يختبر مشـــاعر الاشـــخاص الممثّلين . بوسع المرء أن يترك الكثير دونما قول من غـــير أن يفســـد الوهم : فالقاريء أو المشاهد سيزود نفســـه بما يحتاجه ... أما قول ما هـــو زائد عن الغرض فاشبه بهزّ تمثال مصنوع من قطع**

صغيرة وبعثرة أجزائه ، أو رفع المصباح من الفانوس السحري ... عندها يضيع الوهم ، وتصبح اعادة خلقه أحيانا مستحيلة .

لندع جانبا ، مؤقتا ، مسألة ما هو « زائد » أو غير زائد ، ومن هو أفضل حكَم بشأن ذلك (لان الفصل فيما هو زائد يعني ان المرء يعرف بالضبط ما هو المقدار الصحيح) : فمن الواضح أن ما يطالب به تولستوي هو مماثَلة مباشرة للحياة . وهو بمعيار كهذا لن يجد صعوبة (ولو أنه يسهب في ذلك) في اثبات أن « الملك لير » اعتباطية ، غير طبيعية ، وسخيفة . ويزعم الأستاذ ولسون نايت ، في بحث قيّم له ، أن ذهن تولستوي الجبّار ضلّله المعلّقون على شكسبير في القرن التاسع عشر ، بتأكيدهم المسرف على « الشخصية » Character : فاحتار تولستوي حين لم يجد في شكسبير ما كان يتوقعه من « براعة الروائي » التي هي أميل الى « الملاحظة » و « المحاكاة » منها الى تلك الاشكال الشعرية والرمزية التي يجسّد بها شكسبير « فكرة دينامية مركزية » . واذ لم يجد ما توقّعه ، تبلبل فكره ، وغضب ، وأراد أن يصيح بالمعجبين بأنهم كذبة منافقون ! وما يجب أيضا قوله (وهو ما يشير اليه ضمنا تحليل ولسون نايت) هو أن تولستوي يعتقد فيما يبدو بأن التفسير والتلخيص النثريين ، لاغراض البرهان النقدي ، يعوضان عن الشعر الاصلي ، الذي هو جوهريا كنائي .

لا حاجة بنا الى اكثر من أن نتذكر كم بعيد هو شكسبير في « الملك لير » عن اجهاد نفسه بالايهام بالواقع . انه لا يكتفي بعدم

الاحتمالات الظاهرة (الحُبْكتان المتوازيتان في المسرحية ، تتكسر ادغار ، قلعة دوفر ، الخ) بل انه يكاد يرفض رفضا تاما التشبيه بالحياة في تصوير الاشخاص وظروفهم ، أو في أي شيء قد يبقينا على تماسّ وثيق بعالم مألوف — أو على الاقل بعالم فعلي. هذا ، كما قلت ، أمر يعرفه الجميع اليوم ، ولكن قد نستفيد هنا من عبارة فيها تضادّ ظاهر مع هذا : لنأخذ الفصل اذول من رواية تورغنيف « ملك لير السهوب » ، المستَهَلّ بوصف طويل للبطل خارلوف :

تصور رجلا عملاقي الطول . وقد استقر على جذعه الضخم رأس هائل ، يميل قليلا دونما اية اشارة الى عنق ، مكسوا بكفشة شعثاء من شعر أصفر أشيب يكاد يبدأ من حاجبيه المشوّشين. ومن على مربّع وجهه الاشهب الفسيح يبرز أنف كبير كالكرة ، وعيناه الصغيرتان الضئيلتان ، بزرقتهما الفاتحة ، جاحظتان بعجرفة ، وفمه مفتوح — وهو أيضا ضئيل ، لكنه معوجّ ، مشقّق ، ولونه كلون بقية وجهه . والصوت المنطلق من هذا الفم ، وان يكن أبحّ ، فانه قوي وجهير جدا . يذكّرك كلما سمعته بقعقعة قضبان حديدية مسطحة في عربة على طريق وعر ، وخارلوف لا يتكلم الا وكأنه يصرخ لرجل يقف في الطرف الآخر من هاوية عريضة عبر ريح عاصفة ...

النبرة الاساسية هي قوة التخصيص في الوصف ، وكان تورغنيف يجهد نفسه ليجعل الشخصيات والظروف المحيطة بها تبدو كلها وكأن لها وجودا تاريخيا في مكان معيّن من روسيا في النصف الاول من القرن التاسع عشر . « المعلومات الفنية — مثلا ، الاجراءات

المتخذة في تقسيم الاملاك بين الابنتين ، أو اسماء العوارض الخشبية في السقف ـ كان يسأل عنها أصدقاءه ، ومعارفه ، ووكيل أملاكه • » هكـذا يكتب عنـه مترجمه الانكليزي فرانكلين ريف • والكثير من نجاح القصة يعتمد على ما يدعوه المترجم « الدقة والواقعيــة في الاحداث التي كان تورغنيف يتخيل اشخاصه مرتبطين بها • » •

ازاء هذا ، ما الذي نعرفه عن مظهر لير ، أو مشهد الفلاة التي اصطخب فيها جنونه في العاصفة ؟ ان لير شيخ ذو سطوة ، « في الثمانين وأكثر » ، وقمة رأسه (« هذه الخوذة الرقيقة ») تكسوها بضع شعرات بيضاء ؟ والفلاة مكان قفر (« لا تكاد ترى شجيرة لاميال كثيرة ») : هذا كل ما نعرفه من مظهر الاثنين • وكما أن تخصيص الشخصية والمكان ميزة أساسية في رواية تورغنيف ، فان رفض التخصيص هو ميزة مأساة شكسبير[٣] و آ • سي• برادلي محق عندما يتحدث عن « ابهام المشهد الذي يقع فيه الفعل ، وابهام حركات الشخوص التي تعبر المشهد ؟ والجو الغريب ، حيث البرد والظلام ، الذي يأخذنا اذ ندخل هذا المشهد ، وهو يحيط بهذه الشـــخوص ويضخم خطوطهم الخارجية كضباب الشتاء • »[٤] وغرانفيل باركر

(٣) على خشبة المسرح ، أشخاص المسرحية «يشبهون» الممثلين القائمين بأدوارهم ، ولكن شكسبير ترك ما يكفي من الأدلة على انهم يجب أن يكونوا لا شخصانيين بقدر المستطاع • وعليهم أن يتجنبوا الإيماءات والحركات الفردية الخاصة بهم ، مهما كلف الأمر •

(٤) «المأساة الشكسبيرية» • ان برادلي ينفعل بهذا ، غير أنه يشكو بغرابة من أنه « يتدخل بالوضوح الدرامي حتى عنـــدما نقرأ المسرحية • »

يتحدث عن « ضرب » من روعة الفخامة النحتية البدائية ، مما نقرنه بالمأساة الاغريقية »[٥] .

معنى هذا أن ثمة نوعا من تبسيط التفاصيل هو عنصر أساسي في طريقة شكسبير في « الملك لير » . واذا أغفلنا مؤقتا الحوار المهم بين غلوستر وكنت في مستهل المسرحية ، وجدنا ان المشهد الاول يدور حول موقف قُلِّص حتى هيكله الجوهري . لا شك أن الذي يضع أمامنا الصراع المركزي في لير هو امتحان الحب ـ شيخ يطالب بحقوق الشيخوخة ، ولكن مقرونةً بالمعاملة الاثيرة الخليقة بالطفولة ؛ ملك يريد السلطة ، ولكن دون مسؤولية ، أب يريد الحب ، ولكن يعامله كأنه سلعة بوسعه شراؤها أو فرضها . وبما ان هذا أمر يحدث كل يوم ، لست أرى كيف يمكن لاحد أن يصف هذا المشهد بأنه « غير طبيعي » . ولكن من الواضح أنه لا يُقدَّم على نحو طبيعي : وغرانفيل باركر يتحدث عن « رسميات المشهد الاول التي تكاد تكون شعائرية » ، والصفة الرسمية لا تتأكد فقط بجهامة الطريقة التي تُعرض فيه القضايا ، بل بأساليب اضافية كأستعمال الابيات المقفّاة (عوضا عن النثر أو الشعر المرسل ، وكلاهما يعتبر أكثر « طبيعية ») عند النقاط الخطرة . « تجريد » الشخصية والموقف ، مضافا اليه الشكليات الرسمية في التقديم ، ينتهي بالمسرحية ، اذ هي تتكامل ، الى تأثير في النفس غريب . فبدلا من

(٥) « مقدمات لشكسبير » . غرانفيل باركر يستشهد بعبارة برادلي حين يجيب على رأي الأخير بان « الملك لير » ، وان تكن « أعظم ما أنجز شكسبير » ، « ليست أحسن مسرحياته . »

نرى فيه انعدام كثافة (كما في المسرحية الاخلاقية « كل انسان » Everyman) ، نجد فيها غزارة طاغية • الحدود مرسومة بقوة : هناك اهتمامات مرفوضة ، واسئلة لا يسمح لنا بسؤالها • الا أن هـذا التبسيط هو حالة أعظم الضغط والتكثيف • واذا الشخصية والموقف كلاهما يكتسبان صفة رمزية ويشيران الى مدى من التجربة يتجاوزهما • وهما يفعلان ذلك بسبب الطريقة التي يستغرق بها القارىء أو المشاهد في العملية الكنائية التي تؤلف المسرحية •

منذ البداية تدفعك « الملك لير » الى سؤال الاسئلة ، وليس فقط الاسئلة الواضحة أو التي لا محيد عنها ، مثل « لماذا أقام لير امتحان الحب الغريب هذا مقترنا بتقسيم المملكة ؟ » أو « هل ان كورديليا محقة أم مخطئة في رفضها مسايرة أبيها ؟ » الاسئلة التي تثار هي من ضرب معيّن • ان تولستوي يشكو أحيانا من أن شكسبير يحجب عنا التفسيرات حتى عندما يسهل عليه أن يفسّر • ولكن هنا يكمن خطأ تولستوي في فهم طبيعة الدرامة الشكسبيرية • فالاسئلة التي تثيرها « الملك لير » لا تسمح « بتفسيرات » تستطيع أنت باطمئنان أن تخزنها في جيب في ذهنك : انها تبدو موضوعة لكيما تسبب أعظم الشك في نفسك ، بل أعظم الحيرة • ففي المناطق التي يبرزها التبسيط الشكلي نجدها متمركزة في كلمات وأفكار معينة : في المشهد الاول ، « الحب » ، « لا شيء » ، « غير طبيعي » (لتلحق بها عاجلا « الطبيعة ») ، واذ تتقدم المسرحية ، «بهلول» و « حاجة » •

هذه الكلمات كلها تتسم بابهام عميق . لنلق نظرة عجلى على « لا شيء » ، مذكرة ايانا بكلمات ريتشارد الثاني في سجنه الكهفي ، وقد غدت فجأة كلمات حكيمة :

لا شيء يرضيني ، ولا أي مخلوق
هو انسان وحسب ، حتى يريحنا
كوننا لا شيء .

معنى هذا أن الانسان لا يرضى بشيء ، كما لا يرضى بالحرمان ، الى ان يموت فيتخطى الهموم كلها ، ولكنه في الوقت نفسه يعني ، ولو ايحاءً ، بأن الناس يرضون « باللاشيء » (أو الاشياء العابرة التي تعنيها الكلمة الانكليزية Nothings) الى ان يموتوا فيزيائيا ، أو يموتوا بمعنى آخر بالنسبة الى الدنيا . وهذا ما نراه أيضا في كلمة « لا شيء » التي تتردد بين لير وابنته كورديليا :

لير : والآن يا قرّة عيننا
وان تكوني الصغرى سنّاً وقامة ، أنت التي
تتنافس على وصالك كروم فرنسا ومراعي برغنديا ،
ما الذي بوسعك أن تقوليه لتنالي
ثلثاً أغنى وأترف من اختيك ؟ تكلمي .
كورديليا : لا شيء ، يا سيدي .
لير : لا شيء ؟
كورديليا : لا شيء .
لير : لا شيء يأتي من لا شيء . تكلمي مرة أخرى .

« لا شيء » : من ناحية ، محض نفي ، غياب ما يُشتهى (« ألا تستطيع الافادة من لا شيء يا عماه ؟ » « طبعا لا ، يا ولدي .

لا شيء يؤتى من لا شيء ») ؛ ومن ناحية أخرى ، امتلاك ما لا يُقَدّر ، ما لا يأبه له العالم •

كورديليا الجميلة ، غنيّة أنت لانك فقيرة ،
ومختارة لانك مهجورة ، ومحبوبة لانك مزدراة !

بهذه الكلمات يقارن رتشموند نوبل هذه العبارة من « رسالة الى اهل كورنثيا » (الاصحاح السادس ، العدد ١٠) : « فقيرا ، ولكنه يُغني الكثيرين ، لا يملك شيئا ، ولكنه يملك كل شيء • »

وهكذا الامر مع كل الكلمات ـ المفاتيح لدينا ، وأود الآن ان أقدم لكم وصفا تجريديا جدا لكيفية عملها • (١) الكلمات ـ المفاتيح (الكلمات التي تستأثر بانتباه خاص منا) كلها مبهمة وتنسحب على معان كثيرة • (٢) الشعر والموقف يطلقان المعاني المختلفة ويجعلانها تتواصل وتتعارض : فالكلمات ، كما يقول امبسون ، « كلمات مركّبة » • (٣) فاعلية هذه الكلمات كبيرة جدا ، والواحدة تلاحظ الاخرى في تعاقب سريع ، بحيث انها تُبقي في ذهن القاريء رنينا يتعدى حدود خصوصياتها • فاذا كان لدينا ، في فسحةٍ يستوعبها الذهن بسهولة بفعل ادراك واحد ، النار والدوامة ، الوحل والمستنقع ، الاعصار وحرق النجوم، العمى والحوَل ، والشفة المشقوقة والسنابل العفنة ، فان احساسنا بنكبات الطبيعة يمتد ويدوم : وراء الاعصار تحطمُ السفن كلها ، ووراء السنابل العفنة الحصادُ الاعجف والمجاعة • (٤) وكما أن هناك تبادلا وتوترا بين المعاني المختلفة التي تحملها الكلمات ـ المفاتيح ، فان هناك أيضاً تبادلا وتوترا بين الكلمات ـ المفاتيح نفسها وبين عناصر

الدرامة الاخرى كلها •

وكطريقة لحصر هذه الملاحظات في نقطة واحدة ، لنتتبّع مسار احدى هذه الكلمات ـ المفاتيح ، بفرزها ولو اعتباطا من بين الكلمات الأُخرَ • من الصدف أنها لا ترد في المشاهد الافتتاحية حيث يُقدَّم الموقف الذي يراد توضيحه • غير أنها كامنة وراء المشهد الاول ، حيث يجري لير امتحانه ويقسم مملكته ، ووراء المشهد الثاني ، حيث تبدأ الحبكة الموازية التي تشدّد من أثر الحبكة الرئيسية • الكلمة هي « العدالة » • لير وادموند كلاهما يهمّهما ضرب من العدالة في التوزيع ـ على شذوذه • لير يهمّه أن المكافأة يجب أن تتناسب والجدارة ، أي جدارة الحب المعلَن له (« فنجعل أغزر الجود حيثما / يضاف الى حب الوالد حب اولاده له ») ، أما ادموند[٦] فيتساءل عن التمييز الاجتماعي الظالم الذي يحابي الابناء الشرعيين ، وعن المصاعب التي يسببها حق البكورة ، ويرى استبدال الاثنين بمعيار من جدارة من لون معيّن : فكأنه يقول : « لكل امرىء أن يأخذ وفق مقدرته على الاخذ » ـ « كل ما أجيد تدبيره مقبول لديَّ • » والذي يفعله لير ، فيه ما يشبه المحاكمة الرسمية ، كما سنرى محاكمة أخرى عندما يتهم لير ابنته غونريل وريغن أمام البهلول وتوما المجنون ، وعندما يقوم كورنوول مقام صاحب الاتهام، والحاكم ، والجلاد في محاكمته المختصرة لغلوستر بدعوى « الخيانة » •

---

(٦) أدموند هو ابن غير شرعي لغلوستر ، وهو يتآمر ليحصل على الارث الذي هو من حق أخيه ادغار ، ابن غلوستر الشرعي • ـ المترجم ـ

والواقع أن الاجراء القضائي ، أو شبه القضائي ، يرد عدة مرات في المسرحية ، تمثيلا أو اشارة : كنت يوضع في الدّهَق ، وتوما المسكين (ادغار) « يجلدونه من حيّ الى حيّ ، ويعاقبونه بالدهق والسجن » ، وادغار وادموند يتصارعان حول أمور قانونية ، كما أن هناك اشارات الى محامين لم يُنقَدوا أجورهم ، ومستدعي الناس الى المحاكم ، ودعاوى مقامة ، وشرطة ، وشنقٍ ومخلعة . وهذا كله يكفي لاثارة السؤال حول طبيعة العدالة ، حتى ولو لم تصرّ المسرحية على ذلك بوضوح في الاماكن الحرجة .

ما هي العدالة ؟ عن هذا السؤال تقدم المسرحية عدة أجوبة ، تكاد تفي بالغرض . ما يفترضه أكثر الشخصيات هو أن العدالة ضرب من تعيين الثواب أو العقاب وفق ما يستحقّه الانسان ، وافتراضاتهم الانسانية غالبا ما تُسقَط على « الآلهة » :

لير : فلتذهب الآلهة العظيمة
اذ تجلجل هذا الخوف فوق رؤوسنا
وتبحث عن أعدائها الآن . ارتجف ايها التعس الذي
بين جنبيك جرائم أخفيتَها ،
ولم تجلدْك يد العدالة . اختبئي أيتها اليد السفّاحة ،
وأنتَ يا من حنثت باليمين ، وأنت الذي تَقنّعْتَ بالفضيلة
وشيمتُك الزنى بالمحارم . يا بائس ارتعش وتهافت
أنت الذي من وراء حجاب ورياء موائم
تآمرتَ على حياة انسان . ايتها الذنوب المتراصّة الخبيثة ،
شقّي عنك سرابيلك الخافية ، واطلبي الرحمة
من هؤلاء الداعيات الى الدينونة الراعبة ...

« لم تجلدك يد العدالة » : وراء فكرة العدالة هذه تكمن

رغبة لير الانتقامية في « انزال أشد العقاب » بالذين اساؤا اليـه • وتقصيرها تؤكده الاشارتان الاثنتان في المسرحيه الى الجلد الجزائي : المتسول المجنون « يُجلد من حي الى حيّ » لمجرّد كونه متشرداً ، والمومس يجلدها شرطي القرية وقسوته تتغذّى بشبقه •

عدالة الثواب أو العقاب تفترض ضمنا أن بوسع الانسان ان يحدّد درجات الاستحقاق والجدارة بحساب مدروس • اما ما تقوله المسرحية فهو أن الانسان لا يستطيع ذلك • لا شك أن ثمة عدالةً ما في صُلْب الاشياء ، بمعنى أن في الاحداث منطقـا داخليا يجعل الشرَّ يأكل نفسه ، كما في قول دوق ألْبَني (مخاطبا الآلهة) :

هذا يدّل على أنكم في السماء
يا موّزعي العدالة ، اذ بهذه السرعة تنتقمون
لجرائمنا الدنيوية هذه

بيد أن تعيين الانسان للذنب والعقاب ، والجـدارة والثـــواب (على اختلاط هذا التعيين بعواطف واهواء مشوّهة وغير معترف بها)، تظهره المسرحية على انه ليس ثمة ما يبرّره في النهاية : ففي رؤيا المسرحية الشاملة لا يبدو هنـاك أي فرق يذكر بين مطالبة الفـرد الاناني الخارج على القانون بتأكيد فهمه هو لقانون الطبيعة ، وبين أشكال القانون التي يقرّها المجتمع • والنتيجة النهائية الخائبة لتصور لير دوره كموزّع للعدالة نراها بالطبع في محاكمته الوهمية لغونريل وريغن :

لير : أريد محاكمتكما أولا • احضروا الشهود عليهما •

(لأدغار) ياذا الرداء ، يا صاحب العدالة ، خذ مكانك •
(لبهلول) وأنت يا قرينه في القسطاس ،
اجلس بقربه • (لكنت) وأنت عضو في الهيئة ،
تفضل بالجلوس •

ادغار : لنحكم بالعدل •••
بررر ••• الهرّة شهباء •

لير : حاكم هذه أولا ، انها غونريل • اني أقسم أمام
مجلس الكرام هذا ، انها رفست الملك المسكين أباها •

بهلول : اقتربي يا سيدة • هل اسمك غونريل ؟

لير : لن تستطيع النكران •

بهلول : أرجو عفوكِ • حسبتكِ كرسياً •

لير : وهذه اخرى ، يعلن محيّاها الملتوي
عن المعدن الذي صُنع منه قلبها • أوقفها هناك !
الى السلاح ، السلاح ! سيوفكم ، والنار ! فساد في المكان !
ايها القاضي الكاذب ، لماذا سمحتَ لها بالهرب ؟

لا شك ان هناك « فسادا في المكان » • وخيالات لير تدنو به من الصواب ، اذ تنتهي بالمحاكمة الى فوضى جنونية ، وتقول له ان الحقيقة لا يمكن بلوغها عن هذا السبيل • ان هذا ، وكثيرا سواه ، يكمن وراء شجب لير، بقوة وصراحة ، سلطة الانسان وادعاءاته القانونية •

لير : ماذا ، أمجنون أنت ؟ للمرء أن يرى كيف تسير هذه الدنيا من
غير عينين • أنظر بأذنيك : أنظر الى هذا القاضي وهو يعنّف
ذلك اللص التافه • أصغِ إليّ بأذنك : ليتبادلا المكان ، واحزر
يا شاطر ، أيهما القاضي وأيهما اللص ؟ أرأيتَ كلب فلاح ينبح
على شحاذ ؟

غلوستر : نعم ، سيدي •

لير : والمخلوق يركض هربا من الكلب ؟ لك في ذلك أن ترى
مثل السلطة العظيم : الكلب في الوظيفة مُطاع •

أيها الشرطي النذل ، ارفع يدك الدموية !
لمَ تجلدُ تلك البغي ؟ عرٍّ ظهرك أنت ،
فأنت ملتهب الشبق لتفعل معها
ما أنت تجلدها من أجله • المرابي يشنق الغشاش !
أصغر الرذائل من خلال الثياب المهلهلة يتبدّى ،
أمّا أردية الحكام وعباءات الفراء فتخفي كل شيء •
صفّحِ الخطيئة بالذهب
تتكسّرْ عليها رمحُ العدالة الصلبة ، فلا تؤذي ،
ولكن سلّح الخطيئة بالخِرَق ، تَخْرُقْها قشّةُ القزَم •
ما ثمة من مذنب أبدا ، أقول أبدا • ولأشهدنّ على ذلك •

هذا السطر الاخير فيه من الابهام ما في الكثير من الاقوال الكبيرة التي في هذه المسرحية • « ما ثمة من مذنب » لاننا في السوء جميعا سواسية • هذا معنى واحد • ولكن بما أن لير قد اعترف في اكثر من مكان بذنبه وتورطه ، فان هناك جسرا يؤدي الى المعنى الثاني : « ما ثمة من مذنب » لان ما من امرىء ، في المستوى الاساسي من الحياة ، يحق له أن يدين • والذي يبقى في توتر هنا ليس فقط معنيان اثنان ، بل موقفان اساسيان اثنان ـ قَرَفٌ مطلق (« ايها الصيدلي الكريم ، أعطني درهما من عطر الزَّباد ، أطيّب به خيالي • ») ، من ناحية ، ومن ناحية أخرى، محبةٌ غير مشروطة ترفض التساؤل ، من ذلك النوع الذي يجعل كورديليا تبتهل الى كل ما في الارض من قوى خيّرة أن تكون دواء « لمرض هذا الرجل الكريم » ـ والرجل الكريم هو بالطبع لير الخاطىء • اننا طبعا ، اذ نقرأ أو نشاهد ، لا نناقش هذين البديلين كقضية مجردة : انما نحن ندفع ـ يقظين

ومستغرقين ـ الى المشـهد اللاحق حيث نرى هـذه القضية وقضايا أخرى تـحلّ بمصطلحات الخيال المستفيق :

لير : لا تضحكوا مني :
لانني وأيمُ الحق أظن ان هذه السيدة
هي طفلتي كورديليا •
كورديليا : نعم ، نعم ، نعم •
لير : أبليلةٌ دموعك ؟ أجل • أرجوك ألاّ تبكي •
ان يكن لديك سمّ ، لي ، شربتُه •
أنا أعلم انك لا تحبينني • لأن اختيك ،
فيما أذكر ، قد أساءتا الي •
أما أنت فلك بعض العذر ، أما هما ، فلا •
كورديليا : لا عذر ، لا عذر •

شكسبير يفعلهـا برهافة وبراعة • فأفكار لير ، حـين يستعيد رشده بحضور ابنته ، ما تزال تدور حول القصاص عن خطاياه ، حول موازنة العقاب بالجرم • غير أن كورديليا بكلمات أربع تنفض عنها كل أشكال العدالة « القياسية » ، وتكشف عن عدالة تختلف عنها كل الاختلاف • انها العدالة التي يدعوها پول تيلتش (في كتابه « الحب ، والسلطة ، والعدالة ») العدالة المصالحة أو المغيّرة ، التي تسعف المرء في أن يصبح ما هو وما تتحرّق اليه طبيعتـه • من الواضح أن هذا يثير مسألة ماهيّة طبيعة الانسان وماهية « الطبيعة » الاوسع التي يجد نفسه متورطا فيها : وفي عالم مأســاة « لير » يتنـامى خـط التفكـير الـذي تتبّعنـاه في سـياق هــذه المسـائل الـكبيرة • وهنـا سـنلحظ أن في هـذا السـياق تُرفـع العـدالة الى مستوى يتخطى أفكارنا اليومية عنها • ففي تصاعد موجة العملية

الكنائية يتبدى اتجاه جديد للفكر الخصب الخيال . واذ يكون منبته ـ في ما قدمناه هنا ـ في الكتابة المعقدة التي تتألف منها « الملك لير » ـ فانه ينفتح ، ويستمر على انفتاحه ونموه ، في حياتنا نحن . فكأننا نعيش الكنايات التي استوعبناها وتمثلناها .

في كتابه « تحول الطبيعة في الفن » يشرح اناندا كومرسوامي كلمة « يون » التي يستعملها احد كتاب الصين في بحث الجماليات : « فكرة يون » فكرة الفاعلية أو ترجع الصدى ، تقابل بالضبط ما يدعوه البلاغيون الهنود « ذفاني » ، كأنما بترداد الصدى في قلب السامع فقط يُدرك المعنى الكامل الذي تحمله الكلمة (أو أي رمز آخر) . » ثم يردف : « ذفاني تعني حرفيا « الصوت » ، وبخاصة الصوت الاشبه بصوت الرعد أو الطبل ، وبالتالي « رنين » المعنى . » اني أجهل الجماليات الصينية والهندية ، ولكن يبدو لي أن هذا القول يلقي ضوءاً على العملية الكنائية التي تأملنا فيها هنا . ومارتن فوص ، كما تذكرون ، يتحدث عن هذا باعتباره « عملية توتر وعزيمة . » ان التوتر ، كما رأينا في « الملك لير » ، انما هو ادراك معانٍ تُجعل على صلاتٍ بعضها ببعض ، وبدافع مركزي للاهتمام ، بحيث يتحدد كل معنى تحديدا أوضح بالنسبة الى المعاني الاخرى ، وهذا الذي دعوته بدافع الاهتمام يتموضع في اتجاه معيّن . اما العزيمة فهي عزيمة الفهم . وواضح بالطبع ان الامر ينطوي على اكثر من الفهم الذهني : فالعمل بأجمعه يكتسب حيويته من خلال خيال القارىء مستجيبا لخيال الشاعر (دافعا « روح الانسان كلها الى النشاط ») . غير

أن النقطة التي اؤكد عليها هي ان الخيال ، حين يُفهم هكـذا ، هو اداة معرفة ـ لا « معرفـة » شيء ثابت ومحدّد ، بل معرفـة « كترجيع الصدى في قلب السامع • »

كنت أرجـو أن أوضح هـذه العملية ، ولذا تفحصت جـزءاً صغيرا من « الملك لير » • فالمسرحية ليست مجرد شكل رمزي تقام فيه انماط المشاعر امامنا للتأمل فيها • انها صورة متحركة للحياة ، ليس بمعنى أنها تؤثر في مشاعرنا وحسب ، بل بمعنى أنها تحرك فينا قوى الادراك تلك التي عن طريقها نعي عالمنا ، ونصنعه ، في آن واحد •

الطريقة النقدية
عند غاستون باشيلار ..

ايفا م. كشنر

اشتهر غاستون باشيلاد عند جمهرة القراء في فرنسا بأشد كتبه إثارةً : « تحليل النار النفسي » • ولعل أفضل مقترب الى طريقته في النقد الادبي هو أن نتأمل في هذا العنوان ، الذي يربط ما بين طريقة مشهورة في العلاج العقلي وبين ظاهرة طبيعية هي ايضا أكثر الرموز كلها غنىً واستعمالا • فاذا استطعنا أن نلمَّ بما يعنيه باشيلار بتحليل النار نفسيا ، تيسّر لنا ادراك طبيعة ومدى ما قدّمه للنقد الادبي والفلسفة كليهما من خلال حدهما المشترك : سيكولوجية الخيال •

لقد أدرك باشيلار منذ البداية ، بصفته فيلسوف علْم ، ان التناول الموضوعي لمعطيات تجربة عامة كالعناصر التقليدية الاربعة : التراب ، والماء ، والهواء ، والنار ، ليس بالامر التلقائي قطعا ، بل انه لا ينشأ الا نتيجة لعملية طويلة من التعلّم • حتى العقول العلمية جدا تحتاج باستمرار الى ما يذكّرها بأن الموضوعية ليست فطرية ، بل لابد من اكتسابها بجهد • اصحاب هذه العقول يعرفون

أن الفِكرَ ال « قبل علمية » كامنة ، دوما وأبدا ، تحت كل فكرة ، وأن « كل معرفة علمية يجب اعادة بنائها في كل لحظة » (كما يقول باشيلار في كتابه « تكوين الروح العلمية » ، ١٩٦٠) • وتطور المعرفة الموضوعية من حالتها ال « قبل علمية » (حتى القرن الثامن عشر) خلال مرحلتها « العلمية » (القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين) ، الى تكاملها في « الروح العلمية الجديدة » ، التي يواكب ظهورها اعادة تشكيل الافكار التي كانت تعد في الماضي ثابتة لا تتغير ، وذلك بالنظرية النسبية ـ هذا التطور يوازيه ، في رأي باشيلار ، ما يحدث في ذهن المفكّر الفرد • هناك في البدء مرحلة « مجسدة » فيها « يتمتع الذهن بصور الظواهر ويرتكز على ادب فلسفي يمجّد الطبيعة ، ممتدحا في آن معا وحدة العالم ، وغزارة تنويعه • » تلي هذه مرحلة « مجسدة ـ مجرَّدة » تتميز بالميل الى التجريد ، والرغبة في تبسيط الواقع بالتعبير عنه بأشكال هندسية تبقى ، رغم التناقض الظاهري ، وثيقة الارتباط بالتجارب المجسّدة • وفي النهاية ، تأتي المرحلة « التجريدية » حقا ، وهذه تكمل انفصال المفكّر عن التجربة المباشرة الى حد ان الحقيقة العلمية قد تتعارض بشدة مع الظواهر العيانية • أما بالنسبة الى المفكّر الفرد، فان الروح العلمية يبقى اكتسابها والاحتفاظ بها أصعب مما كانت في تاريخ العلم • ذلك لانه « حتى في الذهن النيّر ، ثمة مناطق مظلمة ، كهوف تبقى فيها الظلال حية • حتى في الانسان الجديد تبقى آثار الانسان القديم • »

ان أصالة فكر باشيلار تأتى من أنه اختار طوعا أن يركّز

دراساته على المراحل البدائية القبلُ علميّة للمعرفة ، بدلا من حالة الذهن العلمية الكاملة التي هي حالة المعرفة الموضوعية . المعرفة التي تم تحليلها نفسيا . أما الذي يتحدّى اهتمام باشيلار أكثر من ذلك بكثير فهو تلك المعرفة التي ، بعدم بلوغها حد الموضوعية ، هي بحاجة الى التحليل . « لان التحليل النفسي الكلاسيكي ، المعني أوليا بسيكولوجية العلاقات الانسانية ، أي بردود الفعل النفسية لدى الفرد ، التي تقررها عائلته وبيئته الاجتماعية ، لم يوجه انتباهه نحو المعرفة الموضوعية ... واجبنا هو القاء الضوء على مقاومة العوائق المعرفيّة في تفصيل البحث الموضوعي نفسه . » ويبدو أن باشيلار في دراسته لهذه « العوائق » المعرفية عثر على حقيقة كونها خلاّقة لا يقرّ لها قرار . فالوعي القبل علمي ، والافكار اللاعلمية التي تهدّد دوما نقاوة الافكار العلمية ، أضف اليها ابتكار الشاعر الصور ونشاط احلام اليقظة في كل انسان ـ هذه كلها تنبع من قوة الخيال ، أي من حسّ عميق الجذور بانخراط شخصي في ظواهر الطبيعة . فلنأخذ مثل النار في كتاب « تحليل النار النفسي » . يقول باشيلار بصدد طبيعة النار « ان الموقف الموضوعي لم يتحقق قط . فالاغراء البدائي هنا طاغ ، حتى انه ما زال يشوّه آراء ارصن العقول ، راجعا بهم دائما الى المنطقة الشعرية حيث يحل الحلم محل التفكير ، حيث القصائد تخفي النظريات . هذه هي المشكلة السيكولوجية التي تثيرها اعتقاداتنا بصدد النار . والمشكلة هذه تبدو سيكولوجية بصراحة تجعلني لا أتردّد في الحديث عن تحليل النار النفسي . »

غير أن استقصاء الاغراءات السيكولوجية كلها التي تكذّب الاستقراءات (كما يروق لباشيلار أن يلعب على الالفاظ) لا يقتصر على موضوع النار ، ولو أن باشيلار يؤكد على ان النار ظاهرة متميزّة ، وأكثر الظواهر جميعا قابلية للتفسير المباشر لدى الناس كلهم . انها التغيير . انها الحياة . وبلغة القيم ، يمكن لها أن تحمل معاني الخير ومعاني الشر ، على حد سواء . ولكن رموزا أساسية أُخرى ، كالتراب ، والهواء ، والماء يمكن جعلها مواضيع لدراسات مماثلة : وهذه بالضبط هي المهمة التي قام بها باشيلار ، متتبعا كلا من هذه الرموز ، واسقاطاته الدينامية في الادب ، من خلال كتابات اقطار عديدة وقرون عديدة ، مفتشا دائما عن المعاني اللامبحوثة الكامنة وراء كل رمز .

وبما ان العناصر الاربعة غنية جدا بالقيم الرمزية المتنوعة ، فانها خير مادة لما يسميه باشيلار « التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية » . « لان المشكلة هي ايجاد فعل القيم اللاواعية في الاساس من المعرفة العلمية والتجريبية . ولذا ينبغي علينا أن يظهر الضوء المتبادل بين المعرفة الاجتماعية الموضوعية ، وبين المعرفة الشخصية الذاتية . ففي التجربة العلمية ، يمكننا البرهان على وجود رواسب تجربة الطفولة . اذن يحق لنا ان نتحدث عن « لا وعي الذهن العلمي » ، وعن خصيصة اللاتجانس في بعض البراهين . وفي دراسة ظاهرة معينة ، لنا أن نرى ملتقى قناعات تكونت في مجالات متغايرة جدا من التجربة . » الا أن همّ باشيلار ينصب أكثر فأكثر على التعبير الادبي في محاولته تحليل القناعات المقبولة دونما تمحيص ، والتي

يستغرق فيها المفكرون القبل علميون ، وأصحاب وأحلام اليقظة، والشعراء ، كلهم على السواء .

كيف يتسنى لهذا الضرب من التحليل أن ينتمي الى النقد الادبي بالذات ؟ قطعا لا بالمحاولات الخليطة في تطبيق أصناف التحليل النفسي الكلاسيكي على الوثائق الادبية ، ولو أن البعض فعل ذلك بنجاح كبير ، كما فعلت ماري بونابارت في كتابها عن ادغار آلان پو ، ورغم أن السريالية حققت حدثا تاريخيا بتطبيقها تفسير الاحلام على الادب . فالشعر ، عموما ، ما زال بحاجة الى النظم ، حتى في وسط تسجيل الاحلام والكتابة التلقائية . وايلوار يؤكد على ذلك : « ان مجرد سرد حلم من الاحلام لا يمكن امراره علينا كقصيدة . كلا الحلم والقصيدة حقيقة حية ، ولكن بينما الاول هو ذكرى، سرعان ما تبدأ بالتلاشي والتحول ، ومغامرة ، فان الثانية لا يضيع منها شيء أو يتبدل . » وبالعكس ، فان الفائدة الشفائية في الكتابة التلقائية تتضاءل في محاولة النظم . وجملة القول ، لا التحليل النفسي بمعناه التقليدي ، ولا الادب ، استفاد من محاولات السرياليين تحويل الواحد الى الآخر . لان الذي كان لابد من تضحيته في هذه المحاولات هو اما الدقة السريرية ، أو المتطلبات الجمالية .

كتابات باشيلار تُدخِل عنصرا جديدا في العلاقات التأريخية بين التحليل النفسي والادب ، عن طريق رد الاعتبار الفلسفي لفكرة التحليل النفسي . فهو يرى ان التحليل النفسي ليس مجرد تحويل التجارب الحلمية الى سلسلة من الرموز العامة التي كان معناها خفيا فيما مضى وأصبح اليوم معروفا وشائعا ، بل هو علم وصفي يستهدف

تعيين الصلات المتكررة بين الصور الموجودة في أعمال الكاتب الواحد ، وبين الرموز العـامة بين الجميع • ان الصور (الشعرية) انتقائية جـدا ، وما من شـك في أن اختيارها تقرّره الخصال الشخصية ، وهو عميق الجذور في التجربة المحسوسة •

فائدة طريقة كهذه تبدو ثنائية : فهي أولا تهييء عدةً للبحث الادبي ، وهي ثانيـا تقدم ، في الوقت نفسه ، المزيد من المعرفـة بسيكولوجية الخيال بطبقتيه الواعية واللاواعية معا • بالطبـع ، ان الناقد الذي يتصدى لعمل ادبي بالتحليل النفسي يفعل ذلك ضمـن حدود النصوص والوثائق دون الاتصالات الشخصية التي توجد في الحالة السريرية بين المحلّل والمحلَّل • وقد تحدث طبيب نفساني فرنسي ، يدعى اي• فرنكل ، عن الحدود التي يفرضها غياب الكلام والملاحظة المباشرة ، وعن المحذور في أن يغدو المحلّل كيفيا وذاتيا عندما تواجهه الوثائق وحدها ، وفي استقصائه الحدود المشتركة بين التحليل النفسي والادب ، استنتج أن من المعقول تطبيق افكار التحليل النفســي على الادب • فهــو يشـير الى التلوين العاطفي في المواضيع التي تقترن عادة بعقدة معينة أو عصاب معين • اذ بوسع حــدس المحلل أن يتبيّـن صلات الشبه بين التلوين العاطفي والعقــدة أو العصاب الموازي له • لا ريب ان هذا يمكن تحقيقه من غير الحالة السريرية ، في دراسة النصوص الادبية التي تضيء جوانبها بعـض المواد البيوغرافية الخاصة بمؤلفيها • « في العمل الادبي ، نجد أن العناصر العاطفية التي هي منال التحليل النفسي تظهر في الاغلب في المواقف (كأن تكون الشخصية مكبوتة ، أو عاجزة عن الخيار بين

فعلين ، أو محكوما عليها بالفشل) ، أو في الصور السائدة في أحد كتب المؤلف ، أو في أعماله كلها ، أو في الكلمات ـ المفاتيح ، أو الخصائص اللغوية التي يتميز بها أسلوبه • فاذا تكررت مواقف كهذه بكثرة في كتابات المؤلف على غرار اللايتموتيف الموسيقي ، فانها تغدو بمثابة مؤشرات الى الشدة والالحاح اللذين عالج بهما ذهن المؤلف الموضوع العاطفي الموازي لها • ولذلك ، فاننا نجمع حول فئة معينة من المواضيع المواقف ، والصور ، وعناصر الحوار ، والمعلومات البيوغرافية ، المرتبطة بها والتي تجد فيها نقطة التقائها • » وبوسعنا ، في تحليل الاعمال الادبية ، كما في التحليل النفسي السريري ، جعل قناعاتنا تعتمد على « التقاء تفاصيل عديدة ممحصة بدقة » • ويرى فرنكل أن باشيلار حتى الآن هو أعظم من ساهم في حقل التحليل النفسي الادبي • انه صياد صور في مجال التجربة الانسانية كله ، وعلى الاخص في تعبيرها المكتوب • وهو أيضا مصنّف صور ، ويتمتع بالمقدرة على ايجاد الصلات بين الصور ومحتوياتها العاطفية الخفية ، وكذلك بين الصور الشخصية والرموز الجماعية •

هل نحن محقون بالضبط في الحديث عن « طريقة » ، ولا سيما عن طريقة نقدية ، بصدد مقترب من الادب يتطلب مثل هذا الفهم الحدسي ، والذي يكاد يكون احيانا غريزيا ، للمعاني اللاواعية التي تنطوي عليها الصور ؟ في أحد كتبه الاخيرة « شاعرية الحلم » ، يصدّر باشيلار الكتاب باقتباس من الشاعر جول لافورغ عن عدم جدوى الطريقة : «ايتها الطريقة، ايتها الطريقة، ماالذي تبغينه مني؟ الا

تعـرفين انني من فواكه اللاوعي قـد أكلت ؟ » في كتاب « شاعرية الحلم » نجد أن الطريقية ، أو المنهجية ، تصبح رهانا ، لان موضوع هـذه الدراسة قد يتشوه بسهولة ان ألقي عليه الضوء بفجأة ودون تمهيد • ولكن عندما لا يكون الموضوع تجربة احلام اليقظة نفسها ، بل تعبيرها الادبي ، فان عبورها السريع انما هو تحدٍّ جديد لصاحب التأويل •

يصف باشيلار مقتربه بانه ظواهري ، وذلك يعني أنه مقترب يؤكد على الصورة باعتبارها كيانا يُدرس بحد ذاته ، كشيء أصيل ، يجب ادراكه في أصالته لكي يتيح لنا ان نجني الفائدة كلهـا من شدته وكثافته اللتين بهما جعله الخيال حيًّا نضرا • وهذا المقترب يناقض الطريقة المألوفة التي تحاول أن تقلّص الظواهر الفردية الى انماط عليا شائعة • فكرة « الاصالة » عند باشيلار تستعيد قوتهـا البدائية : فالصورة الاصيلة ، أو الصورة التي تمثل تنويعا حتى على أعمق الانماط جذورا ، هي بداية جديدة ، ظاهرة جديدة • وكما انها خُلقت ، في دهشة ، من تلقي الشاعر للعالم واقباله عليـه ، هكذا يجب أن تدرس في دهشة ، كخلق جديد وعلاقة أو حادثـة جديدة ، من قبل الناقد الذي ، اذ يتوحّد مع الشاعر ، يستطيع أن يشاطره دهشته تجاه الرؤيا الجديدة التي توصلها الصورة • ظواهرية كهذه اذن لا يمكن وصفها بانها سلبية منفعلة • « ان ظواهريـة الصور تطالب بالمشاركة الفعّالة في التخيل الخلاّق • » وتبدأ هذه المشاركة الفعالة عند الناقد عندما يتمكّن من تمييز الصور الحية عن الصور الميتة • وليس هذا ، في رأي باشيلار ، مجرد جماليـات

شكلية . فالصورة لا « تُصبح » كليشة بسبب ابتذالها في التكرار. انها محكوم عليها مسبقا بأن تفقد نضارتها ، وهالة دهشتها ، الا اذا بقيت على اتصال بالتجربة المحسوسة والجوهرية ـ الا اذا احتفظت بطاقتها الفيزيائية التي يقول يونغ انها من خصائص الانماط العليا كلها .

مثلا ، كل الصور المستقاة من الذخيرة النمطية التي في تجربة الطفولة تحتفظ بقوتها الايحائية للخيال . يقول باشيلار في « شاعرية الحلم » : « كل نمط أعلى انما هو انفتاح على الدنيا ، ودعوة الى العالم . ومن كل انفتاح كهذا ينطلق حلم مندفع ... الذكريات تفتح ابواب احلامنا من جديد . والنمط الاعلى مقيم هناك ، لا يتغير، لا يتحرك تحت ذاكرتنا ، لا يتحرك تحت احلامنا . وعندما يتم عن طريق الحلم احياء قوة الطفولية النمطية ، تستعيد كل انماط القوة الابوية والامومية العظيمة سطوتها ... فكل ما هو منفتح على الطفولة له قوة الاصالة . وستبقى الانماط العليا دائما مولّدة قوية للصور . »

بيد ان الطفولة كقيمة نمطية أساسية ، كموضوع للتأمل الشعري ، هي أكثر من مجموع ذكرياتنا الخاصة . فالصورة الشعرية الجديدة ، أي الصورة الشعرية التي تحمل في طواياها حقيقة نمطية، بوسعها أن توقظ فينا عالم الطفولة . وهذه ، كما يرى باشيلار ، حقيقة ظواهرية اساسية : فالطفولة ، كقيمة نمطية ، يمكن ايصالها ، لانك لن تجد أحدا عديم الشعور كليا ازاءها . انها تعيد الى المرء حس الدهشة الذي يكتشف به الطفل الحقائق لاول مرة . وكل

صورة ، مهما كانت عريبة ، اذا تميزت بعلامة البدائية الطفولية ، فان لها مغزى ظواهريا صرفا • وكما يقول نوفاليس « كل بداية حقيقية هي لحظة ثانية » ، لان الاصول الحقيقية كلها تعود بنا الى التجارب الاولى • وواجب الشاعر هو أن يستعيد ما يسميه باشيلار « أسبقية الكينونة » • وشاعر فرنسي كجان فولان ، لشدة ما يعي أن الفترة السيكولوجية تتسارع كلما ابتعدنا عن الطفولة ، يقول :

واذ في حقول
طفولته الابدية
يتجوّل الشاعر
متمنيا الا ينسى أي شيء •

وهكذا يصبح الاخلاص للاصول ، في رأي باشيلار ، محكا لصدق الصور وصحتها •

وثمة مبدأ آخر كهذا ، مرتبط مثله بالحقائق النمطية ، يرجع بفكرته الى وصف يونغ للنفس بانها خنثى ، تتألف من « انيموس » و « انيما » ، يسود فيها الواحد على الآخر في الرجال والنساء ، على التوالي • اما « الانيما » فهي ميدان الشعر ولغة احلام اليقظة التي لا رقيب عليها • أما « الانيموس » فيُعبَّر عنه بلغة الوعي التام والنشاط الموجه • يقول باشيلار : « اننا نعتقد أن أحلام اليقظة قد تكون أفضل مدرسة لسيكولوجية العمق ، وعلى السيكولوجية الكاملة ، التي لا تنحدر بوظائف النفس الى اصغر وابسط عواملها ، ان تدخل في الحسبان منطقة الانيما ، أي مقدرة حالم اليقظة أو الشاعر على الاستمثال (جعل الامور مثالية) • ولابد من الاعتراف

بان باشيلار قد كرّس معظم جهده لدراسة صور منطقة الانيما كأمثلة على « التسامي المطلق » . وكتابه « شاعرية الحلم » ، لانه يعالج طبيعة احلام اليقظة وعلاقة الخلق الشعري بالذكريات الخاملة ، يكاد يكون كله مقصورا على معالجة الانيما . الا أن الانيموس أيضا يمكن التعبير عنه أدبيا . وكمثل على ذلك ، يذكر باشيلار كتاب بيير جان جوف Histoires sanglantes ، وهو مجموعة قصص قصيرة تجد فيها صراعات كامنة غير منتهية الى حل تظهر ما للانيموس من نشاط عنيف . على كل ، فان باشيلار يؤكد أن العنصرين فاعلان دائما ، باقترانات متفاوتة ، في المزاج الفكري لكل كاتب ، وأن طبيعة النفس الخنثوية ، ليست مجرد انعكاس لانقسام الجنسين البيولوجي (وهذا الانقسام بحد ذاته قد نشأت عنه اساطير ورموز كثيرة كالتي نجدها في « مأدبة » أفلاطون) ، بل انها دائبة باستمرار على خلق واسقاط الصور الجديدة . « عندما تُستَمثَل الذكورة والانوثة ، تصبحان قيما . » هذه القطبية يمكن اتخاذها محكًا ثانيا لصدق الصور وصحتها على طريقة باشيلار . وهذه يمكن استخدامها بنجاح في تأويل قصائد شعراء فرنسيين معاصرين أمثال دي لوبوش ميلوش ، بيير جان جوف ، وبيير امانويل .

في أحدث كتب باشيلار ، « شاعرية الحلم » و « شاعرية الفضاء » ، نرى ان الكلمة المفتاح هي الظواهرية (فنومنولوجيا) ، لان المؤلف أخذ يزداد يقينا باستحالة تطبيق المقولات الجمالية الجاهزة على دراسة الشعر : « ينبغي على فلسفة الشعر أن تدرك أن العقل الشعري لا ماضي له ، أو على الاقل لا ماضي قريبا له ، يمكن من

خلاله دراسة تهيؤه وحدوثه • » بل ان باشيلار يرفض استعمال فكرة السببيّة في تفسير العلاقة القائمة بين صورة شعرية جديدة ونمط أعلى كامن في اللاوعي • ولا يسمح للناقد الا بحق متابعــة تعاقب الصور وفق ديناميتها هي • هذه الطريقة الظواهرية يمكن مقابلتهـا بالطريقة التي اتبعها باشيلار في سلسلة كتبه الخمسة الاولى المكرّسة لـ « خيال المادة » ، « تحليل النار النفسي » ، « الهواء والاحلام » ، « الماء والاحلام » ، « التراب واحلام اليقظة » ، « التراب واحلام الارادة » •

في هذه السلسلة من أعمال باشيلار ، كان هناك افتراض نصّ عليه بوصوح ، بل بشكل يرفض الجدل ، وجعل كلا من هـذه الكتب الخمسة برهانا جزئيا عليه • هذا الافتراض هو أن الخيــال الادبي ، وكذلك الخيال الذي لا يعبّر عن نفسه باعمال أدبيــة ، يمكن ربطه في كل حالة على حدة بأحد العناصر الاربعة التي تحدثت عنهـا الفلسفة القديمة : النار ، والتراب ، والهواء ، والمـاء ، التي تنشأ عنها أربعة أنواع من خليقة الكون وتحدّد أربعــة أنمــاط من المزاج الشعري • ويرى باشيلار أن الكتّاب يختارون حدسيا صورهم في العنصر الذي يؤثرونه بدائيا ، وبشيء من الوعي • وهو يعترف ان ما يفعله هو ، هو صور الماء • والذين يشاطرونه هذا التفضيــل « بوسعهم أن يدركوا ان الماء يمثل ايضا « نوعا من المصير » ، لا مجرّد مصير باطل من صور عابرة ، مصير باطل من حلم لا ينتهي ، بل مصير جوهري دائب باستمرار على تحويل مادة الكينونة • ومن ثم سيدرك القارىء بمزيد من الاسى والحزن أحــد أوجــه الفلسفة

الهيراقليطية ... لا نستطيع أن نخطو مرتين في النهر نفســـه لأن الانسان في أعماقه قـد جعل يشاطر المـاء مصيره الجاري ... » (« الماء والاحلام ») وفي رأي باشيلار ، أن ادغار آلان پو شاعر يكشف خياله عن وحـدة نادرة ، يبـدو أن سرها يكمن في العلاقة العميقة بين صور الماء وخواطر الموت .

وهكذا نرى في كتابات غاستون باشيلار كلها مبدأ يهتدي به، وبموجبه فان اختيار الصور الشعرية ليس عشوائيا ، لأن الصــور الصادقة الأصيلة جذورها دائما ممتدة في التجربة المحسوسة المجسّدة ، لافي التشبيهات أو المقارنات المجردة .

اذا أردنا أن ننتقد الطريقة التي وصفتها هنا على نحو ناجع ، وجب علينـا أن نثير السؤال حـول فرضيتها الاساسية ، أي ، أن نعيـد النظر في ميتافيزيقية الخيـال ، لـكي نقرر هل ان الخيـال نشاط ذهني خلاق بالقدر الذي يقوله باشيلار ، أم أنه على الاكثر يعيد تصوير ما هو هناك ، وعلى نحو أكثر ميكانيكية مما يقول . في المستطاع أن نستنتج نظاما فلسفيا من الاقوال المتناثرة في كتـابات باشيلار الاخيرة ، ولـكن هـذا أمر غير وارد هنـا ، ولا سـيما ان باشيلار ما عاد يستهدف فلسفة منهجية . فدراساته الاخيرة كلهـا دراسات « طولية » ، يستقصي فيها اما عائلة واحدة من الصور ، أو شـاعرية شكل معـين من التمثيل أو الوصف ، كالفضاء ، واصفـاً الصور ظواهريا ، بحد ذاتها ، وبعلاقتها مع مؤلفها ، وغراره في اتباع هذه الطريقة يوحي أنه لا يطالب الآخرين بتطبيقها حرفيـا . ولا ينفك يردّد دائما أنه حالم يقظة يحلم أحلام يقظة الشعراء . وهـو

في التحليل الاخير يتحدى الناقد الذي ينوي التصدّي لعمل ما ، بألا يقلده ، بل بالمغامرة في مسالك جديدة يتمسك فيها بموقف مماثل يتصف بالوشيجة ، والتواطؤ ، والتحاسّ ، مع الشكل الخاص بخيال أي شاعر . وهذا ليس بالضرورة مقتربا ملؤه الابهام والتمني . ألا تتطلب كل منهجيــة تكيّف النهج وفق موضوعه ؟ والمغزى الــذي نستنتجه من كتابات باشيلار هو أن ثمرات الاخيلة العظيمة يجب أن نتعامل معها بخيال عميق . ان ناقد الشعر المثالي قادر على اعادة خلق عالم رموز الشاعر . واذ يضع باشيلار امامنا هذا المثل الاعلى ، فان أعماله قد تفعم صدورنا أملا بصدد مستقبل النقد الادبي ، شــريطة أن يرضى النقاد ، كما رضي باشيلار ، بتجريد أنفسهم من المزاعم العلمية وهم يتحملون مشــقة العلم الوصفي ، وبالدخول في علاقــة شخصية عميقة مع موضوعهم ، اشبه بالعلاقة القائمــة بين المحلّــل والمحلَّــل ، وقد حافظوا في الوقت نفسه على الحيوية الديالكتيكية التي في ذلك التحالف الاشبه بالمستحيل بين الذاتية والموضوعية .

السريالية : الأسطورة والواقع

هربرت م. غيرشمن

كانت السريالية ، منذ بدايتها في العشرينات ، موجهة بوضوح شديد نحو الواقع ، نحو ال « هنا » والآن • لقد رفضت عاطفية الرومانسيين باعتبارها غير حقيقية ، كما رفضت قيودهم الشكلية باعتبار ان ليس ثمة ما يبررها منطقيا وانها عائق للتعبير الكامل عن الحقيقة الداخلية • البارناسيون ، الطبيعيون ، الرمزيون كذلك ، شجبتهم السريالية في فترات متفاوتة لانهم أوحوا أن جزءا من الحقيقة هو الحقيقة كلها ، وان الشكلية formalism هي بديل الاستقصاء والتجريب • وكان أستاذ السرياليين في علم النفس فرويد ، لا يونغ ؛ وفي السياسة ماركس ولنين ، لا پرودون أو جواريس ؛ وفي الادب المركيز دي ساد ولوتريامون ، لا روسو أو مالارميه •

وواقع الامر انه تكاد لا توجد حركة أدبية كالسريالية وُجّهت بمثل هذا الوضوح نحو العالم المادي ، عالم الانطباعات الحسية ، عالم الامل والغضب واليأس الانساني ، كما تكاد لا توجد حركة خلت مثلها من أساس ديني أو ليجوري • لا محبة الله ولا القدر الاعمى ، لا ربات الشعر ولا الوحي ، لا العدالة الاجتماعية ولا الحقيقة

المجردة ، لا الوطنية ولا العائلة ـ ولا حب الفن أو الادب بالطبع ـ حفّزت السرياليين للكتابة على النحو الذي كتبوا[1] • واهـــداف السرياليين[2] ـ التي سنتحدث عنها بعد قليل ـ وكذلك الاساليب التجريبية التي ارادوا استخدامها[3] كلها تشير الى علاقة بالعلـــم أوثق منهـا بالادب ، والى اهتمام بالحقيقة المادية أعظم منـه بعـالم الاساطير • ومع ذلك ، فقد كان السرياليون ، وبما أكثر من غيرهم ، موجهين نحو الاسطورة ـ موجهين نحو خلق الاساطير ، الاساطير الجديدة ، يخلقها الانسان للانسان ، لا سيما عن الحالة الانسانية •

منذ أول ظهورها كانت السريالية حركة تحرر ، تحرر من يد الماضي الميتة ، وبخاصة في الادب والفن (وان لم تكن قاصرة عليهما) • لقد كان « الخيـال الذي لا يعرف حدودا »[4] المزية الخاصة بالانسان والتي ستساعدهم في قلب ، أو على الاقل زعزعة ،

(١) نجد أكمل عرض للعقيـــدة السريالية في بيانات اندريه بريتون ، ١٩٢٤ ، ١٩٣٠ ، ١٩٤٢ ، ١٩٥٣ •

(٢) الذين افكر بهم هنا هم « أعضاء الجماعة » ، وبخاصة بريتون ، پيريه ، سوپو (حتى ١٩٢٦) ، دينوس ، پريفـير ، وكينو (كلهم حتى ١٩٣٠) ، آراغون (حتى ١٩٣٢) ، دالي (حتى أواسـط الثلاثينات) ، وايلوار (حتى ١٩٣٨) ، وهم أشـــهر السرياليين ، لا مقلدوهم الكثيرون •

(٣) بعض أهم هذه الأساليب : الكتابة التلقائية ، ادخال العناصر الحلميـة (وأحيـانا تحليـل الأحلام) ، ونتـائج التنويم التي يسببها المرء لنفسه افتعالا •

(٤) « كلمة الحرية وحدها هي التي تثيرني » اندريه بريتون في مانفستو السريالية (١٩٢٤) • الاقتباسات الأربعة التالية كلهـا من نفس المصدر • معنى أقوال بريتون يتكرر في أشكال متفاوتة في معظم النصوص السريالية التي تتحدث عن أهداف الحركة •

« الروتين » السخيف المرهق الذي يرتكز عليه مجتمعهم . يقول بريتون : « اني اعتقد بأن التوفيق سيتم في المستقبل بين هاتين الحالتين المتناقضتين في الظاهر ، اللتين هما الحلم والواقع ، في نوع من انواقع المطلق ، الـ « فوق الواقع » (السريالية) ، ان جاز لنا أن نسميه كذلك . » شيئا فشيئا نرى تطويرا واسترسالاً لا لخدعة ، كما يزعم البعض احيانا ، بل لاسطورة ، كاسطورة « الساحرة » في « نادیا » لبريتون ، أو « المرأة الطفل » في الكثير من شعر ايلوار .

الحرية ، الحرية التامة ، الحرية من الاضطهاد الانساني والالهي معا ، هي هدف السريالية . غير ان الانسان يحلم ويعمل ، يفكّر ويرى . فاذا أراد الانسان الحرية ، لا يمكن لحريته ان تكون فيزيائية صرفا ، بل عليها أن تشمل ايضا ذلك الجزء من الانسان الذي يحلم ويستطيع أن يحلق في أجواء من الخيال هي، رغم هَوَجها ، انسانية ايضا . « من يحلم ينسجم ذهنه مع محيطه . » انه ليكاد يبدو احيانا أن الحركة السريالية برمّتها ، ومواقفها النظرية العديدة ، ومجاميعها الشعرية والقصصية والمقالية الكثيرة ، انما تستهدف في المقام الاول أن تقهر «السأم» الرومانسي . على المرء أن يكون في البدء حرا ومرهفا ليدرك بوضوح أشد « المدهش » الذي يحيط بنا ، والذي هو نسق حياتنا بعينه ، حيث لا يرى الآخرون الا الواقع اليومي المبتذل . ليس للسريالي ما هو فنتزي : ليس له الا الواقع ، وكلما بدا أغرب ، كلما كان أكبر كشفا وقيمة : « المدهش دائما جميل ، كل مدهش جميل ، بل ان

لا جميل الا المدهش • »

لاكثر من عشر سنوات لم تكن ثمة محاولة تذكر لاستخدام هذا « الخيال الخلاّق » ، هذا العنصر الغنائي في الانسان ، وقدرته على صنع الاسطورة ، من أجل ايجاد ميثولوجية جديدة بوسعها أن تكون دليلا للسعادة ، لضرب من فردوس أرضي • كان زعماء الجماعة بين ١٩٢٥ و ١٩٣٥ مشغولين معظم الوقت بالسياسة ـ الامر الذي لم يتح لهم الا أقل الوقت لتطوير مواقفهم النظرية المبكرة • وظنوا أن الفردوس الارضي ، في السنوات العشر الاولى ، يمكن تحقيقه بالوسائل السياسية • ولكن انعطافا جديدا يتبدى بظهور « المدهش ازاء الغامض » (١٩٣٦) و « الحب المجنون » (١٩٣٧) لبريتون • والمواضيع التي كادت تختفي منذ مقالاته في « أدب » (١٩٢٢) و « علاقة » (١٩٢٤) ، يلتقطها السرياليون فجأة وينمّونها • وعلى الاخص الحب ـ لا الحب فقط كذروة الحياة ، والاندماج الفيزيائي بين الحلم والواقع ، بل الحب كأسطورة ، كأحدى الاساطير المثيرة المدهشة التي ستحفز كل انسان لمحاصرة المجهول »[٥] •

ان اهمية الحب في الادب أوضح من أن ندلل عليها بالامثلة، ومزاياه في اعادة النضارة والشباب ، ونتائجه الثورية اجتماعيا ، واضحة كذلك وان تكن الاشارة اليها بالذات أقلّ • هذا « الحب

(٥) « انثولوجية الأساطير والخرافات والأقاصيص الشعبية في أمريكا » باشراف ب• پيريه (١٩٦٠) • قبل هذه العبارة بقليل يلاحظ پيريه أن للشعر والعلم مصدرا واحدا (في شهوة الانسان للمعرفة) وهدفا واحدا (تحرير الانسان بمهاجمة المجهول) •

المجنون » ، كما يسمّيه بريتون ، من دأبه أن يحطم الروتين اليومي الذي وضعه المجتمع جاهدا للفرد ، ويعني ان السعادة ، أو النشوة التي تعطي للحياة معنى ، يمكن العثور عليها فيما يتجاوز هيكـــل الاسرة ، والعمل ، والوطن . وعندما يُعتبر « الحبيب » و «الشعر» و « الحلم » ضرورة للحياة كالهواء الذي يتنفسه الانسان ، يصبح تأليه الحب أمرا واقعا .

ميثولوجية الحب هـذه جـديدة من ناحيتين مهمتين . انهـا تختلف عن الفكرة الافلاطونية الجديدة ، بجعل المثالية على الارض ، وجعل الحبيب من لحم ودم : لا « وراء » هناك . ومن الناحيـــة الاخرى فانها تختلف عن فكرة ستندال عن « الحب ــ اللوعة » في كونها شيئا أكثر من عشق مجسّد . للمحبـوب صفات عـروس القديس يوحنا الصليب ؟ انها « المعبودة » كما كانت المدام ساباتييه لبودلير ، وكما كان بوتون دي شامي للراهبة البرتغالية ماريـــا الكافورادو . يقول بيريه[٦] : « كل الاساطير تعكس اجتمـــاع الضدين في الانسان بالنسبة الى العالم وبالنسبة الى ذاته ... العنصر المهم في الاساطير هو السعي نحو السعادة الذي يجده المرء فيها .. انها ، باختصار ، تعبّر عن الاحساس بأن في الطبيعة ازدواجية ، وان في الانسان ازدواجية وضديدا لن يجد حلاً له في حياته . »

(٦) هذا القول والقول الذي يليـــه مقتبسان من كتـــابه « انثولوجية الحب الرفيع » . كان بيريه يؤثر عبارة « الحب الرفيع » على « الحب المجنون » . وبريتون يتحـــدث عن بعض المضـــامين الاجتماعية والأخـلاقية للحب الرفيع في كتـــابه « الحب المجنون » (١٩٣٧) .

والمجتمع عندما يجابه احدى حالات « الحب الرفيع » ، فان رد الفعل لديه هو الاستنكار والشجب ، لان الشخصين المحبيّن بوسعهما القيام بأي فعل ، مهما يكن ضد المجتمع ، تحقيقا لغايتهما. ولا بدّ للدين من شجبه ، لأنه يميل الى « تأليه الكينونة الانسانية »، وتيسير سعادة للانسان لا يساهم هو فيها .

واذ حاول السرياليون أن « يغيروا الحياة » أو «يغيروا العالم»[٧] بالوسائل السياسية المقاتلة ، لم يجدوا الا الخديعة ، فعزموا على مقترب آخر : عوضا عن اتباع اسطورة سياسية ليست من صنعهم ، آثروا اسطورة عميقة الجذور في الشعر وعالم الاحلام ، وهما مملكتا اللغة والرغبة التوأمين . أما أن أسطورة « الحب المجنون » (أو « الرفيع ») أسيء فهمها عند الجمهور فخلط بينها وبين الايروسية ، فأمر يؤسف له . فالعنصر الوحيد المشترك بينهما هو موقفهما الاجتماعي ، ليس الا . أما « المدهش » والسمو الاخلاقي (الذي يكاد يكون دينيا) في الاولى فغائب نهائيا في الثانية .

صنع الاسطورة هذا عن وعي عند السرياليين (وما « الحب الرفيع » الا مثل واحد) ، وهذا الرفع « للمرأة الطفل » الى مرتبة توازي مرتبة العذراء مريم في الكنيسة ، لهما مخاطرهما . فالسرياليون يتمتعون بنشر البيانات ، ولولا جودة نتاجهم الادبي – قصائد ايلوار ودينوس ، قصص بيريه واراغون ، أعمال بريتون

---

(٧) العبارة الاولى لرامبو ، والثانية لماركس . منذ البداية كانت العبارتان تترددان في كتابات السرياليين ، حتى أصبحتا أشبه بكلمات السر بينهم .

وكريميل وغيرهما الطويلة - لما ترك صانعو الانساق هؤلاء اثرا باقيا في لوحة الفكر • ولم يتضح لفترة ما ان كانت الحركة قد نجت من الاحادية التي بدت كأنها تطغى عليها ، أو انها لم تلجأ بالفعل الى سحابة من الصوفية الكاذبة ، بحديثها الكثير عن السحر ، والفرح ، والنشوة ، والخفق الوهمي لاوتار في القلب ليست في مكانها • ولكن في سياق اهداف الجماعة - وهذه الأهداف تطورت ضمن خطوط هادية كانت واضحة منذ البداية - ترى اسطورة « الحب الرفيع » كسلاح أدبي يحمي الفرد في صميمه من مجتمع أدمن الروتين حتى العذاب ، ويقدم للمجتمع في الوقت نفسه وهما قادرا على تحريره واحيائه[٨] •

(٨) هذا الانعاش لفكرة عن الحب تكاد تكون قروسطية ، على غرابتها في عالمنا البراغماتي ، لم يكن همهم الوحيد في صنع الاسطورة • هناك أيضا مثلا اسطورة « الشاعر الملعون » Poète maudit • كان فرلين قد أطلق هذه التسمية عام ١٨٨٣ (في قصيدته « لوتيس ») على اولئك الشعراء الذين لم يعترف بهم المجتمع كثيرا ، اولئك الأنبياء الذين راحوا ولم يصغ اليهم أحد • ومن هذه الحقيقة التي تتعلق بستة أو سبعة شعراء ، انطلق السرياليون في تطوير اسطورة الكاتب الثوري ، الهدام ، الذي يروح بمفرده (باستثناء السرياليين أنفسهم ، الذين يعملون دائما متعاونين معا) يهاجم المجتمع - أو ذلك الجزء من المجتمع - الذي يحد من حرية الانسان ، ويمنع الايناع الكامل لقدرته الخيالية والخلاقة • ومن هنا جاء رد اعتبارهم للمركيز دي ساد الذي كان قد قام بمفرده، مجازفا بحياته ، بحصار كبير لنظام أخلاقي مبني على النفاق • هذا المخلوق الشيطاني الكبير ، الذي يقترن اسمه الآن بالشر ، يرافقه في البانثيون السريالي شخصان آخران ، كلاهما غامض مثله : لوتريامون ورامبو • الاول لا نكاد نعرف عن حياته شيئا ، والثاني هجر الأدب في وقت مبكر ، وكان هجره هذا حتى اليوم مثار أسئلة واردة

والسريالية ، ككل الحركات الادبية منذ عام ١٨٢٠ ، مدينة بالكثير للرومانسية ، غير أن دَيْنها ليس مباشرا • ففي حين نرى في السريالية ، عناية بالفرد كفرد ، اكثر منه كممثل لفئة أو جماعة (البرجوازي ، الارستقراطي ، البخيل ، العاشق) ، فأنه يذكّرنا بالبطل المعذّب نفسيا واجتماعيا الذي نجده عند الرمزيين ، أكثر من البطل الرومانسي الممزّق بالحب • والتركيب اللغوي المتحرّر (أو المعذّب ، إن شئت) عند السرياليين لا موازي له في العشرينات من القرن الماضي ، ولكن له موازيات كثيرة في شعر مالارميه وتلاميذه • والغوامض التي تملأ العالم السريالي ، حيث تحقق الاحلام الرغبات ، وحيث الكلمات تشحن بظلال غريبة من المعاني العاطفية ، بل والشبقية ، ليس لها الا مثيل بعيد في الدهشة الرومانسية أزاء روعة الكون وعظمته ، غير انها تستحضر في الذهن « أقاصيص » فيلير و « أغاني مالدورور » • وهكذا ولع السرياليين بالأسطورة ، وبخاصة اسطورة « الحب الرفيع » ، له سوابق أدبية (رمزية) : فطوباوية رامبو حيث ستتخذ المرأة مكانها الصحيح الى جانب الرجل ، كمساوية له (« موسم في الجحيم ») ؛ و «المرأة الطفل» و « الساحرة » اللتان نجد منهما عددا في كتابات فيلير (مثلا : « حواء المستقبل » ، ١٨٨٦ ، و « أكْسل » ، ١٨٧٢) ؛ والخصال الانسانية الخارقة ـ بما يتجاوز الانسان والله ـ في

عن ممارسة الأدب • وكلاهما بسبب ما في كتاباتهما من نزعة شغب وهدم (مواضيع قتل دون عقاب أو تقريع ضمير لاحق ، عنف بلا عقل أو مبرر ، تعذيب ، الابن الضال الذي لا يعود ، وهكذا) ، وما في حياتهما من غموض وسر ، رفيقان ملائمان للمركيز دي ساد •

« مالدورور » ؛ والتلاعب الصوري والنحوي ، كما في« هرودياد » وغيرها لمالارميه ـ هذه كلها مهدت الطريق ، أكثر بكثير من أي شيء في الفترة التكعيبية أو الدادائية ، لهجمة الاسطورة التي اعلنتها السريالية على المجتمع • فالذي حاول السرياليون أن يفعلوه هو ان يعيدوا تقييم الحب ، ودوره في المجتمع ، وان يضعوه في المكـــان الذي هو من حقه في مركز الحياة ، وان يجعلوا منه عن وعـــي ما ربما قد كان في زمن سحيق مضى : الينبوع والالهام للنشـــاط الانساني برمته •

تطبيقات

«١»

الكاتب وطريقته

الأسطورة في الخلق الشعري عند اغريبا دوبينيه

جون ت. نوثنال

يخيّل اليّ ان دراسة دور الاسطورة في شعر إغريبا دوبينيه أمر مناسب ، لان لشخصية هـذا الرجل وأفعاله سمعة تكاد تكون اسطورية • كان جنديا ، وشاعرا ، وعاشقا ، ومناصرا عنيفا للاصلاح الديني في فرنسا ، ومؤلف منشورات وكراريس لاذعة : لقد غمر نفسه دونما ضابط في عالم النهضة المائج • وتحرّقه للحيـاة فاض الى كتاباته ، حيث نجد حيوة في الالهام وامانة في الخلق تدفعان به الى تخطي تقاليد زمانه لينتج في « الربيع » و «المأســاويين» بعضا من أعمق الشعر أصالة في الادب • لقد كان ولا ريب أديبا لزمانه : يعترف بتلمذته على رونسار ، يتبحّر في علوم الاقدمين ، ويتغذى بالكتاب المقدس • ومع ذلك ، فان فهارس المراجع والمؤثرات التي تهيؤها الدراسات المعاصرة لكتاباته انما تؤكد على أصالته القوية • فبالنسبة الى دوبينيه ما كانت مواضيع تقاليده الادبية ، وصـــورها

وموزها ، الا المادة الخام لشعر هو شعره الخاص، بموسيقاه وغناه •

سر هذا الشعر يختفي بالطبع في سر أعمق هو سر الخلق الشعري حيث تستطيع الاسطورة الفاعلة ان تلعب دوراً حاسماً • أما أن الاسطورة عند دوبينيه كانت فاعلة ، بمعنى انها تهيىء تأويلاً للحقيقة أو الواقع له نفاذه العاطفي والايديولوجي فيستطيع بذلك أن يساهم في الخلق الشعري مساهمة مهمة ، فواضح من سجل الشعر نفسه • بل ان ظروف حياته لتدل على ان الامر لابد ان يكون كذلك • فشبابه المقتلع ومسار حياته العنيف حرماه الطمأنينة التربوية والفكرية التي نعم بها معاصرون له كرونسار ، وديبورت ، ومونتين• عند رونسار مثلا كانت الاسطورة قبل كل شيء ميراثا ثقافيا أخذه عن الاقدمين وجعل منه محض زينة في شعره • اما عند دوبينيه فقد كان للاسطورة معنى شخصي مفعم برنين شعري متميز •

كمثل على قبول دوبينيه بالاسطورة واستخدامه لها ، لنأخذ قصة المرأة المتسربلة بالبياض ، بما فيها من ابداع عديد النواحي • انه يروي في سيرته الذاتية انه عندما كان في حوالي السابعة من من عمره حلم بإمرأة متسربلة بالبياض دخلت غرفته وعانقته وقبّلته قبلة باردة كالثلج • ونتيجة لذلك فقد الوعي ، وأصيب بحمّى لازمته لأسبوعين • لا شك ان الرؤيا هذه سببتها له بداية الحمّى ، غير أنها بالنسبة اليه كانت حقيقية ، بل انها يسّرت له تفسيرا للتجربة كلها • أي انها ، بكلمات أخرى ، كانت اسطورة شخصية لم تبارح ذهنه ، لتلعب دورا فعالا في ابداعه الشعري • فهذه الرؤيا تعلل القيمة الشخصية التي يهبها للون الابيض الذي ، ان يرمز أحيانا

الى النقـاء تقليـديا ، فانـه في الاغلب يثير في النفس القشـعريرة والرعب اللذين قرنهما بتجربته • وهذا يصحّ بالاخص على قصائده الغزلية لديانا سلفياتي ، حيث بياض بشرتها مع بياض القمر الذي يستثيره اسمها (ديانا هي ربة القمر) ، يغدو اشارة مشحونـة بالعواطف الى خوفه ويأسه • وفي « المأساويين » نجد أن توكيـد الشاعر على انعدام اللون في وجـوه غواني البلاط الشـاحبة المبَوْدَرَة ، وفي عظام الموتى الكالحة ، انما هو برهان على استمرار قيمة البياض كرمز للخوف والموت •

ان موضوع الزيارة الليلية يتردد في شعره كله ليوحـي بالرعب ، وذلك بأن يجمع بين جوّ الليل المشؤوم ، ووحشة الفراش التي ليس من يحميها ، والحس بقوى غامضة مرفرفة • ولعـل أفضل الامثلة العديدة ، الحوار في « الامراء » بين ربة الدهـر وربة الفضيلة ، حيث تجدد حيوية الأسطورة الشكل العتيق وتنفخ نسمة الحياة في الليجورة البالية • ثمة شاب مثالي وصل للتوّ الى بلاط آل فالوا المترع بالمفاسد ، فتغزو غرفته هاتان « الربّتان » واحدة بعد الاخرى • فبينما نجد أن الشكل والمحتوى في هـذه القطعة كليهما تقليديان ، نجد أن اقوال « الدهر » و «الفضيلـة» متميزة وأصيلة • بيد أن القسم الذي يكشف عن قوة دوبينيـه الابداعية الحقيقية هو تصويره الرائع للشخصين • تظهر ربة الدهر محاطة بضوء يوحي بالشرّ وتتحرّك وهي تومىء ايماءات شهوانية تنسجم صورةً والكلام اللاهب الذي تتفوه به • ولا ينقذ الفتـى الا ظهور « الفضيلة » في اللحظة المناسبة ، فتطرد « الدهـر »

وتهيب بالشاب أن يتمسّك بقيمه الخلقية الرفيعة . أهداف القطعة الستيريه والاخلاقية واضحة ، غير أن الأثر الفوي تحدثه في النفس الصورة الجديدة التي يرسمها لربة الدهر . فهي ليست تلك الالهة المعصوبة العينين ، عديمة الحس ، ذات البرود الساخر ، بل امرأة أصيلة ، مغرية الفتنة ، ألهمت الشاعرَ بها تلك الرؤيا التي رآها في طفولته .

في « المأساويين » اسطورة لها دور كبير ، هي اسطورة الشعب المختار كما استقاها من « العهد القديم » . ان دوبينيه يشبّه رفاقه في العقيدة ، البروتستانت ، بالعبرانيين القدامى ليؤكد شرعية مزاعمه ويهب نفسه الحق في شجب أعدائه على غرار الانبياء . ولكن الامتع من ذلك هو كيفية تغلغل الاسطورة في ثنايا القسم المتأخر من القصيدة ، فتحوّلها عن النَفَس الستيري الذي يتميز به القسم الاول .

وفي قصائده « البؤس » و « الامراء » و « الغرفة المذهّبة » تقطر كلماته شفقة ومرارة على نكبات فرنسا في الحروب الاهلية وفساد الملكية والعدالة . ويقابل بلذع وحرقة بين الخراب المعاصر له والخيرات والتناغم التي نعم بها الماضي . الا انه بهذا التقابل نفسه يجعلنا ندرك أن جوهر البلاد ومؤسساتها ما زال سليما . وان الحلول عن طريق الفضيلة ما زالت ممكنة . ولكن في الفصول الاربعة الاخيرة ، تتسرب اسطورة الشعب المختار الى القصيدة لتسيطر على أفكار الشاعر وتلوّن مشاعره بقتام الرؤيا المأساوية . وفي ضوء هذه الاسطورة يرى دوبينيه العالم كله وقد شطره اقتحام الشر

شطرين ، وكل من ليس مع الله ، فهو عليه • وفي النتيجة تُستقطب الطبيعة ، والعناصر ، والحيوانات ، والنباتات ، في ضدّين لا توفيق بينهما • وتصاب المؤسسات الانسانية بعطب في أسسها ، وينقسم الناس دونما رجعة الى : النخبة البروتستانتية ، واعدائها • ولا يبقى مجال في حالة كهذه لاي مصالحة أو حلّ وسط • واذا « المرتزقة » البروتستانت الذين عنّفهم الشاعر في الفصل الاول لما انزلوه في الريف من دمار ، يباركهم الشاعر الآن لانهم أدوات غضب الله • والنخبة نفسها يحكمها قانون شديد لا رحمة فيه هو قانون إلـه غضوب يعاقب كل تقصير أو خضوع عقابا شديداً • مفعول الاسطورة، اذن ، هو رفع دوامة الحروب الاهلية الى مستوى الصراع الكوني بين الخير والشر • ففي الفصول الاولى كانت قضايا الحق والظلم لا تحدّد الا بابهام كثير ضمن نطاق النزاع الداخلي ، ولا يؤدي الصراع بين الاهلين الا الى حيرة مؤلمة تعانيها الام فرنسا وهي ترى ابناءها يتحطمون • غير أن القضايا ، في الفصول الاخيرة ، تتوضح وتتمايز بقوة • يظهر الله ، ويظهر الشيطان ، وتحلّق القصيدة الى تلك الرؤيا النهائية ، رؤيا دينونة الانسان الاخيرة •

لعل اغرب اسطورة في شعر دوبينيه هي تلك الاسطورة التي تنشأ عن اكتشافه الموت في الحب ، والتي تتنامى لتملأ الكثير من شعره • أما الاكتشاف نفسه فهو من مبتذلات الحب البتراركي، وما أكثر شعراء النهضة الذين راحوا وملؤهم الاسى ينتظرون الموت على يد الحبيبة القاسية • الا ان في استعمال دوبينيه للموضوع شبها عجيبا بطقوس الحب ـ الموت التي جاءتنا عن طريق اساطير

الاقدمين والتي انتبه اليها علماء الانثروبولوجية في عصرنا الراهن[١]. طقوس الحب ـ الموت هذه ، في خلاصتها ، تعتمد فيما يبدو على فهم بدائي صحيح من أن الحياة في الطبيعة تعتمد اعتمادا وثيقا على الموت : لابد للنبات والحيوان من موت لتغذية الاحياء ، ولابد للاحياء من الرحيل ليفسحوا المجال لنسلهم . في هذه الطقوس تُضغط الدورة بحيث يكون الموت ثمن اكتشاف الجنس والتناسل ، وكانت الاقوام البدائية تضحي بحياة بشرية فعلا . من المستبعد أن يكون دوبينيه قد اطلع على مثل هذه الطقوس ، ولو أنه ربما تأثر بعادات زمانه الشعبية ، كتلك التي تتعلق بحصاد الخريف وانقلاب شمس الشتاء ، والتي يحتمل أن تعود بأصولها الى هذه الطقوس البدائية، ولكنها أضحت مجرد عادات أو غيبيّات شعبية . من الناحية الاخرى، من المحتمل أن بعض روائع قصص الحب القاتل ، مثل « بيرامس وثِسبَه » ، و « تريستان وازيولت » ، و « كاليستو ومليبيا » ، ساهمت أكثر من غيرها في تطويره الموضوع . وفي هذا المجال ، فان اكتشاف دنيس دي روجمون مصدرا مانويا لباطنية العشق وبحثها عن الموت ، يدعو الى المزيد من التأمل . فالذي يراه روجمون (في كتابه « الحب في العالم الغربي ») ، هو ان الحب الخائب في الادب تدشين رمزيّ للمرء عن طريق المعاناة والعذاب في دخوله حياة الروح النقية التي لا تُحدّ . ومن وجهة النظر الثنائية هذه ، يكون الحب الفيزيائي أو الطبيعي النكبة الكبرى لانه يشدّ وثاق

(١) راجع كتاب جوزيف كامبل « أقنعة الله : الميثولوجية البدائية » ، ص‌ص ١٧٠ـ٢٢٥ .

العاشق لنواقص الجسد وأوضاره • ولما كان دوبينيه قد رأى رؤيا صوفية وعرف تحوّلا في عقيدته وهو في خضم عشقه ، فقد غدا نظريا مهيأ لرؤية محنته بلغة الثنائية ، فلا يرى الموت فحسب بل يطلبه ، عقابا على تعلّقه الجسدي بديانا الكاثوليكية •

مهما يكن المصدر ، أو المصادر ، لاكتشاف دوبينيه الموت في الحب ، فانه ناشيء عن الشعر والتجربة كليهما بكل ما في الادراك الاصيل من واقعية مقنعة • عندما أصابه مهاجم بجرح ، في أثناء علاقته ، عاد راكضا لا يلوي على شيء الى ديانا ، لكي يموت ـ كما قال ـ بين ذراعي معشوقته • وعندما رفضته نهائيا ، اشتد به المرض الى ان استُدعي له طبيب من باريس يُعنى به لئلا يموت • ان الصلة بين الحب والموت في عالم اللاوعي قد يعود بعضها الى تلك الهلوسة التي رأى فيها المرأة المتسربلة بالبياض ، اذ ان ثمة شبهاً لا ينكر بين تلك المرأة وبين ديانا التي سحره بياضها القرير اولا، ثم كاد يحطّمه • وأخيرا تتطور الفكرة عن طريق الرواية الداخلية التي يسترسل بها في « الذبيحة » • هذه السونتات المئة مرتبة ببراعة ، أشبه بملحمة مصغّرة تبدأ في وسط الاشياء • في السونتات الاولى نرى العاشق يكابد تباريح الحب الباكر وأزماته في صور العواصف ، والمعارك بين « الحب » و « الدهر » ، وصراع العقل والقلب • وفي المجموعة التالية يستذكر الشاعر مرحلة الحب الاولى بتفاصيلها وحكاياتها ، وانطباعاته الاولى عن مفاتن ديانا • والمجموعة الثالثة من السونتات ، وهي أطولها ، تسجل وعي العاشق المتنامي بأن حبه غير متبادل ، وما يسببه له ذلك من كمد ويأس • وهنا

يبرز الموت ، الذي طلبه وتحداه بالتناوب في الصور العنيفة التي تملأ سونتاته الاولى – يبرز الموت ثمنا رهيبا على العاشق أن يؤديه لانه أحبَّ وأخفق •

والذي يحفظ لموضوع الموت وحدته في السونتات هو نبرة المغامرة السائدة فيها • فالحب لدوبينيه مهمة خطرة يقوم بها مؤمّلا نفسه بالمكافأة ، مزدريا بالخوف • وفي الغنيمة بديانا تحدٍّ يقابله بالشهامة والجرأة اللاعقلانية اللتين كثيرا ما ابداهما في حياته • لا شك ان شعراء آخرين في عصره شاطروه هذه النظرة الى الحب في شعرهم ، ولذا نجد ابطالا كبروميثيوس وايكارس ، اللذين يمثلان المخاطر النبيل ، كثيرا ما يترددون في كتابات سكيف ، رونسار ، ديبورت ، بايف ، وغيرهم • الا أن حسَّ المخاطرة عند دوبينيه أعمق معنى ، لانه يحدد موقفا يتراوح بين الحماس المرح واليأس الجهم في ملاحقة الغاية الواحدة • فكأن دوبينيه في بحثه عن الحب قد أبرم عقدا فاوستيّا مع كل ما يتضمنه الحب من مطمح رفيع وثمن مرّ • وهكذا فان الشاعر ، بعد أن يلقي النفس في مغامرتها، يلتزم عاطفيا كلَّ ما قد يؤول اليه الحب • فاذا أخفق الحب ، جاءه بالموت •

وتتخذ اسطورة الموت شكلا لها في مسار جديد من الابداع حين يوحد الشاعر بين ديانا سلفياتي والالهة ديانا • لن يكون هذا بادىء الامر اكثر من مجرد وسيلة تقليدية لزيادة مدح الشاعر عفّة الحبيبة وجمالها • ولكنه ، اذ يدرك أنها سترفضه ، تنمو شخصيتها لتشمل خصائص ديانا البدائية التي تتمثل في الالهة العطشى للدم

عند « الطّاوريين » ، وفي « هيكاتي » الرهيبة ، ملكة الليل والعالم السفلي • واذا الشاعر يستمر ليجد تعبيرا عن افكاره ومشاعره في اساطير « ديانا الثلاثية » • وديانا الصيّادة[٢] تهيىء قصة « اكتيون » ـ شاب بريء آخر تحول الى ظبي ومزّقته كلاب ديانا عقابا له على اعجابه بجمال ربة العفاف الذي لا يُقهر • أما ديانا الطاورية ، فتطالب بحقها ، فيضحّي الشاعر بقلبه وسونتّاته المئة تهدئة لغضبها ، وبذا تكمل رواية الذبيحة • وبما أن هذه الالهة حكمت على الموتى الاشقياء بالهيام على وجه الارض دونما دفن لمئة من السنين ، فان الرواية الشعرية في المقاطع الاولى من « المواقف » تستقر على أساس • في هذه القصائد الطويلة العنيفة يهرب العاشق المرفوض خلال وحشة الطبيعة ، ميّتا وهو ليس بميّت ، باحثا عن موت يحرره ، ولا يجد من الموت الا صورته •

والوجه الثالث لديانا هو هيكاتي ، وهذه تطلق سيلا من الحيل السحريه الشيطانية التي تملك على العاشق نفسه وهو يبحث عن الموت • إلهة العالم السفلي هذه كانت تعتبر تقليديا نصيرة السَحَرة، تروح وتجيء على الطرق ومفترقاتها في ظلام الليل ، وقد أرعب اسمها أجيالا من بسطاء الناس الغيبيين • أما أنّ دوبينيه كان مطلّعا على شعائرها الباطنية فنجد البرهان عليه في شهادته هو نفسه في سيرته الذاتية ، وفي العديد من رسائله : ومثول عناصر السحر في القصائد الاولى من « المواقف » أمر لا مشاحة فيه • ان العاشق لا

(٢) ديانا في الأساطير الكلاسيكية ، فضلا عن كونها الهة القمر والعفة ، هي أيضا الهة الصيد ـ المترجم ـ

يبحث عن الموت وحسب ، بل يبدو أيضا أنه في هربه يحمل لعنة العالم السفلي • حيثما مرّ ذبلت الازهار ، وسقطت العصافير ، وتفصّدت الارض بالدم • وهذه ظواهر نموذجية للاثر الشيطاني كما تذكر مصادر متعددة حول الموضوع : قصة ساحرة شاليا في « فرساليا » لـ « لوكان » ، وأعمال كورنيليوس أغريبا ، ومقالة نيكولاس ريمي • والعاشق نفسه يمارس ضربا من السحر الدائي[٣] اذ هو يبحث عن اشارات الموت ورموزه : الجيَف ، والعظام ، والاوراق الساقطة • والكنيسة المقابرية التي يخترعها اطارا لصورة ديانا تشبه شبها غريبا معالجة التماثيل الصغيرة عندما يراد القاء لعنة السحر على ضحايا معينة • اشارات الموت ورموزه هذه ، بما فيها من قوة ورعب كامن ، تضيف بُعداً من الظلام الى غزليات دوبينيه ، وتفتح لخلقه الشعري عالما جديدا رهيبا •

ان تجربة النفس وهي في صراع مع الشرّ واليأس ، كما نراها في « الربيع » ، تسعف الشاعر في استقصائه الصراع الكوني بين الخير والشر في « المأساويين » ، وتتردد اساطير ديانا وهكاتي بكثرة لتلعب في الشعر دورا خلاقا • وفكرة الضحية ، التي هي حجر الزاوية في « الذبيحة » ، تظهر في مقاطع كثيرة من « المأساويين » : في الصور المرسومة لكاترين دي مديسي («البؤس» الأسطر ٩٠٢ ـ ٩٢٠) ، ونيرون (« القيود » ، ٩٧٧ ـ ٩٨٠) ،

---

(٣) أو « الهوميوباثي » ، وهو يعتمد القيام بتقليد ظواهر الشيء الذي يريد المرء النجاة منه ، من قبيل معالجة الداء بالداء • والسحر الدائي من أهم ممارسات الانسان البدائي • ـ المترجم ـ

والامراء الذين شاركوا في مذبحة سان برثولوميـــو («القيود» ، ٩٩٣ـ٩٩٤) ، وقايين ، («الانتقام» ، ١٨٤) • وكالعاشق الــذي ضحّى بقلبه ترضية لديانا ، هكذا تضحّي كاترين بلحوم الاطفال لابليس ، ويقدّم نيرون دم المسيحيين لآلهته وسخط شعبه ، ويضحّي الأمراء بالبروتستانت تكفيرا عن موبقاتهم ، ويقتل قايين أخاه هابيل تهدئة لغضبه هو • ولئن يكن الدافع للتضحية في كل حالة مختلفا، فان الشكل والنتائج هي عينها • واكثر الامثلة تطويرا وايضاحا لقوة الاسطورة في ضمان معالجة أصيلة فذة لقصة معروفة ، مثال قايين• ان دوبينيه ليرسمه بتفصيل دقيق ، وهــو يصرّ بأسنانه ، مخـدد الجبين • يمعن هربا بعد قتله هابيل ، غير أن الطبيعة تمجّ حضوره، وتتآمر عليه لتجعل هربه كابوسا من رعب جسدي وخلقي • وهذا عقاب من عدة ضروب من العقاب يذكرها دوبينيه كأمثالٍ على نقمة الله ، ولكن الفريد في الامر هو ان العقاب لا صلة له بالجريمة • انما الشاعر يسعى في اظهار السخط الالهي بكل وقره في الروح والجسد • ويمسرح اللعنة باسقاطها هي ونتائجها على جسم قايين، وايماءاته ، ورد فعل الطبيعة لحضوره • والجسم ، اذ يُرى لوهلة مميّزا عن الروح ، يرجف هلعا ويحاول أن يخونه • والطبيعـة تؤخذ فزعا أو حنقاً عند مروره، فتبدي له تحولات عدائية اذا ماتوقف: الاوراق والاغصان والازهار تصبح خناجر ، والريش يصبح ابرا ، والماء يصبح سمّا ، وهلم جرّا • وأزعج ظواهرِ العقاب لقايين هو انه يجمّده في حالة لا هي بالحياة ولا هي بالموت • انه منفي من حياه الله ، ومحروم من تحرير الموت • وفي هــذا يخالف

دوبينيه نص التوراة ، حيث يبدو قايين قلقا على حياته ، وقد وضع الله على جبينه علامة لحمايته • في معالجته موضوع قايين ، يعود الشاعر الى شعره السابق حيث صوّر نفسه ، هاربا ايضا ، باحثا عن الموت في عالم يناصبه العداء ، وغير واجدٍ من الموت ـ كقايين ـ الا صورته • وهكذا نرى أن لعنة ديانا الطاورية تبقى حيّة في عالم مغاير لها جدا ـ عالم الوحي الديني •

وكما رأينا في مثال قايين وهربه ، فان سطوة هكاتي تملأ عالم «الماساويين» أيضا ، مزوّدة موالضيع الضحية والهرب بالمزيد من صور الرعب • فكاترين دي مديسي وحتى أهل الجحيم يتحركون ، كقايين والعاشق الملعون ، خلال عالمٍ يتلوى ويشمئز من حضورهم • الازهار تموت ، والجداول تتراجع ، والسماء تظلم ، وطيور الليل المخيفة تحوم فوق الرؤوس • لقد دخلت هذه الاساليب عالم القصيدة الدينية لكي ترسم بالتصيل الشرّ الذي جعل يمزّق الكون •

تكرار هذه الاساطير بمواضيعها ورموزها تدل على انالاسطورة لعبت دورا خلاقا في شعر دوبينيه • لعله من الخطر أن نذهب الى أنها تشير الى ان كوزمولوجيّة (كونيّة) بدائية قد بُعثت من جديد في ذهن رجل ، من حقه ـ نظرا لطبيعة حياته وظروفه ـ أن يستنير بمثلها • والارجح ، انها تمثل مجرّد مساهمة أخرى في كلّية التجربة الذاتية والغيريّة التي كانت تشكّل وتلّون دخيلة عالم خياله ، وخزين الغرائز والحدوس الخليطة الغامضة التي

هي العامل الجوهري في الخلق الشعري • ففي الخيال ، عندما يجابه عالم النفس الداخلي ويناقش الحقيقة الخارجية بشكلها العاري الخام ، فان هـذا العالم الداخلي هو الذي يمارس سلطة التأويل واعادة الخلق • وعلى هذ النحو فان اساطير المرأة المتسربلة بالبياض، والشعب المختار ، وديانا ، تيسّر وسيلة مرضية لادراك الظواهر التي رآها والمشاعر التي أحسّها • وطبيعة هذه الاساطير بالذات تضمن أنها ستحمل شحنة عاطفية لصيقة بها لان كلا منها تستجيب بحرارة لاعمق مشاعر الانسان • فالمرأة المتسربلة بالبياض تمثل تجربة نفسية مخيفة وسط طفولة مخيفة عموما • واسطورة الشعب المختار تجسّد معتقداته الدينية وتجربة الايمان بأكملها • ومجموعة الاقاصيص والاساطير المتصلة بديانا ، رغم انها بدأت كأسلوب بترار كي تقليدي للاطراء على الحبيبة ، انخرطت عميقا بتجربة الحب الاول ولوعته ، وهي تجربة ـ كما نعرف من سيرته الذاتية ـ لازمت الشاعر سنين طويلة بعد موت ديانا سلفياتي وزواجه هو • وهكذا فان هذه الاساطير ، التي هي وليدة التجربة ومجذّرة في العاطفة ، كان بوسعها أن تحمل رد فعل دوبينيه العاطفي للواقع الذي يكتب عنه ، وتاويله له • واذ تفعل ذلك ، فانها تساهم مساهمة مهمة في خلق الواقع الجديد ، أو الحقيقة الجديدة ، التي هي شعره •

الأسطورة كوسيلة في أعمال تشيخوف

توماس جي . وينر

كتابات تشيخوف غنية بالاصداء والاشارات الميثولوجية والادبية . ولن يجدينا كثيرا أن نميّز ما في أعمال تشيخوف من مواد مستقاة من الاساطير بالمعنى التقليدي ، عن تلك التي هي مستقاة من الاعمال الادبية العظيمة ، لان دور الاثنتين في فنه هو نفسه . ولنا أن نحسب هذه الاستحضارات انماطا عليا قياسا على تعريف نورثروب فراي للنمط الاعلى بأنه « صورة تتردّد ... رمز يصل بين القصيدة والقصيدة ، وبهذا ييسّر التوحيد والتكامل في تجربتنا الادبية . » والانماط العليا في كتابات تشيخوف يمكن اعتبارها رموزا كهذه في شكل انساق أو مواضيع مأخوذة عن الميثولوجية أو الاعمال الادبية العظيمة التي بوسعها أن تستحضر في الذهن القيم النهائية لتراث ثقافي ما .

ان استقصاء استعمال تشيخوف وتنويعه للانماط العليا ، كما تفهم بالمعنى الذي أوجزناه هنا ، قد يضيف الى فهمنا اسلوب فنّ تشيخوف ومعناه . فالاشارات الادبية والاسطورية في اعمال تشيخوف ، التي قد توحي معانيها بمواقف نمطية عليا ، هي بمثابة

أساليب ، أو « حيل » ، لتحقيق معانٍ عديدة المستويات ، من مفارقة وسخرية ، وأحاسيس وعواطف •

قد تكون الانساق النمطية عند تشيخوف مباشرة وظاهرة • وبعض أبطاله يعكسون انماطا اسطورية بصورة واضحة • فاسطورة نرسيس لها أصداؤها في أشخاص مسرحياته « الاميرة » (كنيا جينيا) ، المبارزة ، الجندب (بويريغونيا) ، و « النورس » • وموضوع الليدي مكبث له صداه في شخصية سوليني في «الاخوات الثلاث » •

ولكن كثيرا ما يكون استعمال تشيخوف للانساق النمطية العليا أشد تعقيدا من ذلك • فهي قد يشار اليها اشارات غير مباشرة ، أو انها قد تُعكس • والمتوازية النمطية الضمنية قد تشجّع فينا توقّعات لا تتحقق دائما في تطوير القصة • والتوترات الناجمة عن ذلك تساهم في نبرة المفارقة الساخرة ، وفي ما يدعى منحنى أقاصيص تشيخوف • فالبطل التشيخوفي الذي يردّد صدى بطل نمطي ، ان هو في الاغلب الا نسخة ضعيفة ، أو صدى يثير الشفقة ، أو صورة تثير الضحك ، للبطل الاصلي •

لتوضيح هذا الاسلوب ، لنأخذ مثلين على استعمال تشيخوف للأساطير الكلاسيكية في قصصه • في قصة عنوانها « اريانه » نجد العلاقة بين اريانة تشيخوف واريانه الاسطورية ، ابنة الملك مينوس ، يعبّر عنها اسم البطلة ، وبعض المواقف المتوازية في القصتين • كلتا البطلتين يهجرها حبيبها في بلد قصيّ • اريانهالاسطورة

الاغريقية وقعت في غرام ثيسيوس ، قاتل المينوثور ، وبعد أن هجرها ثيسيوس في ناكسوس ، اضحت زوجة الاله ديونيسوس • واريانه تشيخوف ، التي هي نسخة « باردة » عن سميّتها ، مهووسة بشهوة الغَلَبَة : فهي تهرب مع موظف عادي ، اسمه لوبكوف ، وعندما يهجرها في ايطاليا ، تجد لها عشيقا آخر ، شَموخين ، كان يعبدها عن بعد ويقدّس الهوى العذري • وفي النهاية ، يصاب شموخين بخيبة أمل لما يراه من اريانه ودسائسها – فهي ليست التجسيد الاسطوري للربيع • وعاشقاها الاثنان ايضا أقل شأنا بكثير من موازيَيْهما الاسطوريَّيْن • فلوبكوف ، الذي يهجر اريانه كما فعل ثيسيوس من قبل ، ليس الا بورقراطيا يعاني من الحصر • وشموخين المتزمّت ، والذي يكره مرأى النساء الحبالى ، ليس الا صدى معكوسا لديونيسوس ، اله الخصب والخمر •

والصلة بين قصة « الحبيب » (دوشِشكا) لتشيخوف ، وأسطورة « ايروس وسايكي » تحدث عنها ريناتو بوجولي في كتابه « العنقاء والعنكبوت » • يرى بوجولي ان قصة تشيخوف نسخة عصرية عن الاسطورة ، « كتلميح خفيّ الى أنّ حتى نثر الحياة المدنّس قد تكمن فيه شرارة الشعر المقدّسة • » غير أن بوجولي لا يلاحظ المنطويات الساخرة في توازي القصة والاسطورة • لعلّ القارىء يذكر أن ابوليوس ، في كتابه « الحمار الذهبي » ، يروي قصة سايكي ، التي يحبها الاله ايروس ، ويظهر في حلكة الليل فقط ويمنعها من النظر اليه • وعندما تخرق سايكي أمره ، وتنظر سرًا الى حبيبها وهو نائم ، يختفي الاله في الحال • يذكر بوجولي

ان بطلة تشيخوف ، اولنكا ، يدعونها « دوششكا » (كلمة «دلع» قريبة من معنى « حبيبة » أو « حبّابة ») ، وهي تصغير لكلمة « دوشا » ، أو الروح • وسايكي ، بطلة الاسطورة ، يعني اسمها الاغريقي « الروح » • وهكذا فان اسم الدلع لبطلة تشيخوف ، وهو عنوان القصة ، يشير الى الاسطورة القديمة • وبطلة تشيخوف ، شأنها شأن سايكي ، تحب حبا أعمى • ولكن ، خلافا لسايكي ، لا يرغمها استطلاعها على تفحّص محبّيها • يقول پوجولي ، على غرار نقد تولستوي ، ان اولنكا ادركت ما لم تدركه سايكي ، وهو أنّ الحب أعمى ، ويجب أن يظلّ كذلك • ولكن هل اولنكا نسخة أحكم من سايكي ، أم انها انعكاس ساخر لمثيلتها الاصلية ؟ إنّ الرجال الذين تحبهم اولنكا بالتعاقب – مدير مسرح للهواء الطلق ، وصاحب مخزن خشب ، وبيطريّ – ليسوا الا ظلالا سخيفة لاله الحب • فلو أن اولنكا أمسكت شمعة بيدها لترى عشاقها ، كما فعلت سايكي لترى ايروس ، ربما لتلاشي عشاقها هي أيضا • ولكن خصائصهم العادية ، لا ميّزاتهم الالهية ، هي التي ما كانت لتصمد للفحص • فأولنكا وعشاقها هم أيضا أمثلة على نسخة من اسطورة يحطّ منها الكاتب عن قصد • وصدى الاسطورة في تصوير شخصية اولنكا فيه اكثر من ايحاء رومانسي بحكمة اولنكا البسيطة في أن تحب حبا لا تساؤل فيه • لانه يوحي كذلك بأن اولنكا ، التي لا بد لها من أوهامها ، ساذجة وأبسط من أن ترى أو تشكّ •

من بين الانساق النمطية العليا التي يستخدمها تشيخوف

ويستقيها من مصـــدر أدبي ، تلك التي يســتقيها من « هاملت » و « فاوست » و « آنا كارنينا » . في مكان آخـــر ، بحثت في استخدام تشيخوف موتيفات من « هاملت » في مسرحيته « النورس » حيث يوحّد بين تريبليف وهاملت ، بين اركادينا وغرترود ، وبين نينا واوفيليا . ووضع أشخاص تشيخوف في مواقف مماثلة لمواقف ابطال شكسبير ، انما يؤدي الى نوع من التعقيب الساخر تكون فيـه علاقة « النورس » بمأساة شكسبير علاقة معكوسة . فتريبليف الذي يتصور نفسه هاملت ، ليس الا هاملت مزيّفا ، يُخفق كفنان بسبب ضحالته ، لا بسبب صَدْعٍ مأساوي في شخصيته .

« الراهب الاسود » ، قصة نجد فيها مواضيع فاوستية . وهي تدور حول العالم كوفرين الذي يلازمه الوهم بانه عملاق فكـري سيقود الانسانية الى الخلود والحقيقة الازلية . ثمة طيف يبدو له في شكل راهب أسود ويمتدح ذهنه الخـارق ، كمـا يمتـدح مفستوفليس فاوست . ومحاولات كوفرين الفاشلة للاحاطة بالمعرفة كلها تحطّم زوجته ، تماما كما يحطم فاوست مرغريت ، بدفع من مفستوفليس . ومرة أخرى نجد في التوازي انعطافا ساخرا . لان كوفرين ، خلافا لفاوست ، رجل عادي تزيّا ظاهريا فقـــط بزي مفكّر عملاق . والوضع المحزن الذي هو من نصيب كوفرين ، هذا الذي لا يستطيع العيش بغير أوهامه ، تقابله مأساة فاوست الـــذي يجبره ذهنه على ادراك محدوديات معرفته .

لعل أكثر الانماط الادبية العليا تكرارا في كتابات تشيخوف

نمط « آنا كارنينا » ، الذي نجد له امثلة في خمس أقاصيص على الاقل . في اسطورة آنا كارنينا نجد امرأة ملتهبة العواطف ، متزوجة من رجل صغير ، تهرب من محيطها وتهلك في النهاية نتيجة لعلاقة زانية تقيمها مع بطل رومانسي . والاقاصيص الخمس التي تبرز فيها انساق من انا كارنينا هي : « المبارزة » (١٨٩١) ، «آنا في العنق » (آنا ناشي ، ١٨٩٥) ، « فوق الحب » (أو ليوبفي ، ١٨٩٨) ، « السيدة ذات الكلب » (داما أس سوباشكوي ، ١٨٩٩) ، و « المخطوبة » (نيفستا ، ١٩٠٣) ، وكلها كتبت بعد الفتره الوجيزة التي كان تشيخوف فيها قد اجتذبته فلسفة تولستوي .

وأوضح دور تلعبه اسطورة آنا كارنينا في قصص تشيخوف نجده في « آنا في العنق » ، و « السيدة ذات الكلب » . كلتا القصتين تدور حول خيانة زوجية تقترفها امرأة تحمل اسم بطله تولستوي المأساوية . في كلتا القصتين ، يوازي الخط اولا خط رواية تولستوي ، ثم ينحرف عنه . والنقد الاخلاقي الذي تنطوي عليه العبارة التي جعلها تولستوي تحت العنوان (« الانتقام لي وسأوفي الدين ») يحل مكانها في قصص تشيخوف معنى ساخر في « آنا في العنق » ، والشفقة في « السيدة » .

في القصة الاولى ، هناك معلم معوز يدمن الخمر ، تتزوج ابنته الشابة من موظف بليد متقدم في السن يدعى موديست اليكسايش ، لكي تسعف وضع عائلتها المادى . وهي تخشى زوجها الى ان يُكسبَها جمالها نجاحا في احدى الحفلات الخيرية ، فينعكس دورها ودور زوجها . واذ تعلم أن عمل زوجها يتوقف

عليها ، تتحكم آنا بزوجها ، وتعيش حياة مرحة غير مسؤولة ، هي انعكاس ساخر لحياة البطلة التي هي نسخة عنها ـ آنا كارنينا •

وموديست اليكسايش هو ايضا نسخة مسفّلـة عن كارنين ، بطل تولستوي • واسم زوج آنا كارنينا هو اليكسي الكساندروفتش، واسم زوج آنا بطلة تشيخوف هو موديست اليكسايش (أي :بن اليكسـ ي) ، مما يدل على الصلة بين الشخصين • غير أن موديست اليكسايش يشاطر كارنين صفاته السلبية فقط ، لا نبله المحدود • كلا الرجلين من النوع الذي يصفه موديست بأنه « انسان قواعـــد وتعليمات » • انهما موظفان يضعان حياتهما الرسمية فوق مشاكلهما الخاصة • كارنين يعترض على العلاقة الغرامية السيئة التي ينغمر فيها أخو آنا ، ستيفا • ومثله ، ينتقد موديست اليكسايش ادمان أبي آنا على السكر ، انتقادا لا يرحم • ومثل كارنين ايضا ، ينطـــق موديست بأقوال عادية مبتذلة عن الحياة والاخلاق واللغة المفتعلة التي يتميز بهـا في كلامـه ، كاسـتعماله النفي (« لا يسـعني الا أن اذكّرك •••) والعبارات الجوفاء ، مثل : « بالنسبة الى » ، « نظرا لما قيل آنفا ••• » ، انما تذكّرنا باللغة البورقراطية المفتعلة التي يتكلم بها كارنين •

ولنا ايضا أن نلحظ الصلة بين فرونسكي ، عشيق آنا في رواية تولستوي ، وبين آرتينوف ، عشيق آنا في قصـــة تشـيخوف • في الرواية الاولى نجد أن علاقة الغرام المصيرية يسبقها لقـاء بين آنا وفرونسكي في محطة قطار موسكو ، ولقاء لاحق في محطة ثانوية

يغمرها الثلج • وبين اللقاءين تلتقي آنا وفرونسكي في حفلة رقص في موسكو ، وفي قصة تشيخوف ، آنا ايضا تلتقي الرجل الـذي سيصبح عشيقها في محطة قطار ، وتنضج علاقتهما فيما بعد في حفلة رقص اجتماعية • غير أن ارتينوف العديم الجاذبية ، بعينيه الجاحظتين وما يشكو منه من ربو ، ليس الا صورة كاريكاتورية لفرونسكي ، وما العلاقة بين آنا وارتينوف الا انعكاسا سطحيا للعواطف الجامحة التي تكتسح آنا وفرونسكي •

وما للقصة منحنى غير متوقع تساعده البنية التحتية الادبيـة ـ موضوع آنا كارنينا • آنا تشيخوف ، اذ تتأمل في الزواج ، تظن أن زوجها والاناس الذين هم أمثاله يتهدودنها ، « زاحفين عليهـــا كقوة مريعة ، كسحابة ، أو كقاطرة مستعدة لسحقها • » وفي حين أن آنا تولستوي يسحقها القطار اذ تنتحر من جراء العذاب الـذي سبّبته لها خيانتها الزوجية ، فان آنا تشيخوف لا تتعذّب • وليس لزوجها اية سلطة عليها ، وعليه ان يقبل بكل ضَعَةٍ وضعَـــهُ الجديد • وتوقع آنا تشيخوف بخصوص القاطرة لا يتحقق • بل اننا نراها في المشهد الاخير وهي راكبة عربة مع عشيقها يطوفان بها مرحَيْـن ارجاء المدينة • وهكذا فان التوازي مع رواية تولستوي في الموضوع والحبكة ، وهو يحدو بنا الى توقع المأساة ، يجعـــل انقلاب الامور في القصة اشد سخرية ولفتا للنظر •

القصة الثانية الشديدة الصلة برواية « آنا كارنينا » ، « السيدة ذات الكلب » ، يمكن تلخيصها كما يلي : في أحد منتجعـــات

البحر الاسود يطلب دمتري غوروف – وهو دون جوان فيني – صداقة امرأة متزوجة شابة تدعى آنا سرغيفنا ، املا في أن يجد معها تسليه ومتعة . وعندما تغدو آنا خليلته ، يتغيّر غوروف بفعل حبٍّ يتخطى حدود علاقةٍ عابرة من علاقات الصيف .

هنا ايضا يوازي خطّ القصة خط رواية تولستوي ، ثم ينحرف عنه في معالجة الموضوع والحلّ الاخير . كلتا البطلتين تقوم برحلة مصيرية يبدأ فيها غرامها ، وكلتاهما تعي فجأة أن زوجها رجل تافه. والمشهد المشهور ، حيث تدرك آنا كارنينا حقارة اليكسي اليكسندروفتش ، يوازيه في قصة تشيخوف قول « السيدة ذات الكلب » لعشيقها الجديد : « لعل زوجي رجل طيّب أمين . غير أنه أجير . لست ادري ما الذي يفعله في المكتب . كل ما أدري هو أنه أجير . » .

وتصرف غوروف يذكرنا بتصرف الكونت فرونسكي . ففي بداية غرامهما ، « نظر غوروف اليها نظرة متأملة ، وفجأة أخذها بين ذراعيه وقبّل شفتيها ، وغمره عطر أزهارها النديّ ؛ وفي الحال تلفّت حوله قلقا : هل رآهما أحد ؟ » هذه الحركة التي تتكرر مرارا تصبح وسيلة رمزية لتحديد موقف غوروف من آنا . وفي القسم الثاني من القصة ، نجد أنه ما عاد يهمّه ان رآهما أحد وهو يقبلها على سلالم المسرح : « وقف صبيّان على فسحة الدرج التي تعلوهما ، والصبيّان يدخنان وينظران الى الاسفل . ولكن غوروف لم يأبه لهما ، وسحب آنا سر غيفنا الى صدره وراح يقبّل وجهها ، خديها،

يديها • » في رواية تولستوي ، فرونسكي ايضا يضطر الى التلفّت حوله • ففي المشهد قبل بدء سباق الخيل ، حين تخبر آنا فرونسكي بأنها حبلى ، « أراد ان يركض اليها ، ولكنه تذكّر أن ثمة ربما آخرين حوله ، فرمق باب الشرفة واحمرّ وجهه ، كما كان دائماً يحمرّ ، شاعرا ان عليه ان يخاف ، وأن عليه أن يتلفّت حوله • » (الجزء الثاني ، الفصل ٢٢) وبعد ذلك ، في الفصل نفسه ، هذه الحركة تأتيها آنا ايضا : « سمعت صوت ابنها وهو عائد ، فألقت بنظره سريعة من على الشرفة ، ونهضت على عجل • » •

وأوضح المتوازيات بين القصة والرواية نجدها في مشاهد لقاء المحبين • واوجه الشبه الظاهرة بين شخصيتي فرونسكي وغوروف، تجعل التقابل بينهما أبرز واقوى • غوروف ، خلافا لفرونسكي ، يبدو قنيًا • فعندما تجابهه آنا بعارها ، لا يتأثر كثيرا بشقائها ، ويأكل بطيّخة ! وكذلك ، خلافا لبطلة تولستوي ، تنسجم آنا تشيخوف بسرعة مع وضعها الجديد : يعاودها مرحها بعد لحظات وتشترك مع غوروف في الضحك •

« السيدة ذات الكلب » نسخة تشيخوفية عن اسطورة آنا كارنينا • ابطالها أناس صغار يعوزهم بريق ابطال تولستوي ، واناقتهم واسرافهم في الاحاسيس والمشاعر • فغوروف خليع مستهتر ، يصبح فيما بعد محبًا مخلصا مائع العاطفة ، في حين أن مشاعر فرونسكي تجاه آنا هي مشاعر العشق واللوعة • وآنا تشيخوف امرأة بسيطة تضطرب غرفتها بمحتوياتها ، وتملؤها رائحة العطر الرخيص • وكما

أن بطلي تشيخوف أقل توترا وكثافة ، فانه نهاية قصته هي أيضا كذلك • فعوضاً عن المأساة ، نغمتها الاخيرة هي نغمة الشفقة • ان عبارة الختام فيها توحي بأن السعادة العابرة الخافتة هي مصير العشاق جميعا عند تشيخوف •

تحريف الأسطورة التوراتية

استعمال مكليش لقصتي آدم وأيوب

كولين سي. كامبل

عندما اتُهم ارتشيبولد مكليش أن مسرحيته الرائجة في برودواي، « جي • بي » ، هي افتئات على احدى روائع التوراة، دافع عن نفسه في جريدة نيويورك تايمز، ليوم ٧ كانون الاول ١٩٥٨، كما يلي :

> **لقد بنيت مسرحية حديثة داخل الجلال العريق الذي لسفر أيوب كما كان البدو، قبل ثلاثين سنة مضت، يبنون داخل خرائب تدمر الشاهقة أكواخهم من صفائح البنزين، مسقوفة بحجارة ساقطة •**
> **كان للبدو في ذلك عذر، هو الضرورة، ولن أجد أنا عذرا أفضل من ذلك لنفسي •**
> **عندما تعالج مسائل اكبر من طاقتك، ولكنها مع ذلك تلح عليك، فانك تضطر الى أن تؤويها في مكان ما - واذا وجدت جدارا قديما، كان فيه عون لك •**

لقد استخدم مكليش جدارا قديما من التوراة مرتين، الاولى في اواسط العشرينات، في مسرحية شعرية مبنية على قصة آدم وحواء،

والثانية في الآونة الاخيرة ، في مسرحيته « جي • بي • » أود أن أتفحّص في هذا البحث ما الذي يحدث عندما يحاول مسرحيّ معاصر انساني النزعة أن يُسكن أفكاره أطراً تهيّؤها اسطورتان من التوراة، كلتاهما مقدّسة ، ولاهوتية مؤمنة • أغلب الظن أن فحصنا سوف يكشف أن مكليش لم يبنِ داخل جدران قديمة ، بل انه في الواقع هدمها وبنى من جديد •

الاله في المسرحية التي عن آدم يحمل اسما غريبا هو Nobodaddy ، وهو عنوان المسرحية أيضا[1] ، والكلمة استعارها مكليش من وليم بليك الذي كان قد نحتها من Nobody (أي : لا أحد) و daddy(أي : أبي) واستعملها كأسم تهكمي ل « يهوه » •

يفتتح المشهد الاول في الجنّة ، حيث نرى الافعى ، التي جعلها المؤلف تمثّل صوت انسانية آدم التي لم تستيقظ بعد ، تشرح لآدم أن الاله الذي يخشى عصيان أمره ليس الا تجسيدا لطاقات الطبيعة التطورية ، فهو كائن لا يستطيع نقض ما يفعل ، خلق الارض ،

ودحرج الشمس المهيبة في السماء ،
وراح الان يقحم في كل شيء حي
غاية مبهمة لاهداف عشواء تسعى ،
لايستطيع استباق رؤيتها •

تقتنع حواء بمنطق الافعى ، وتتحرك نيابة عن رجلها المتردد

---

(١) نشرت عام ١٩٢٦ •

وتقطف التفاحة المحرّمة • واذا هي وآدم لا يموتان ، كما كان الله قد أنذر ، ولكن شيئا آخر يحدث لا يقل عن ذلك حسما ـ يطرأ على تفكيرهما تغيير في الاساس • ولاول مرة يجرّبان وعي الذات ، يرافقه حس مريع بالوحشة ، ويدركان أن التمرد قد فصم وحدتهما مع الطبيعة الحيوانية •

وفي الفصل الثاني ، نراهما وقد أخذ منهما الرعب ، يهربان من الجنة ، وقد وجدا أن يقظتهما نحو وعي الذات بعد السبات الحيواني الطويل انما هي نعمة يمازجها الالم ـ ألمُ أن يكونا غريبين في عالم لا يأبه للبشر أو قيمهم •

المشهد في الفصل الثالث هو الصحراء شرقيّ جنة عدن ، بعد مرور خمسة وثلاثين عاما • الارض تعاني القحط ، وأغنام هابيل تنفق ، ومزروعات قايين تموت • نرى قايين يحفر في الارض المشقّقة ، ويدخل هابيل ومعه حَمَلٌ يحضره للتضحية • وعندما يعلن هابيل عن عزمه أن يضرع الى الله لكي يسمح لهما بالعودة الى الجنة ، يصرخ أخوه معترضا :

ان نحن انحنينا
لن تنتصب لنا قامة على الارض مرة أخرى •
الاشياء التي تخدمه تسعى على عظام السلاميات
مولية أدبارها للنور • إزحف ، إزحف ،
إزحف ، ان كنت تحبه • على يديك وركبتيك
إزحف عودة الى عدن •

وعندما يقدم هابيل الضحية ، يدرك قايين اكثر من قبل أنه وأخاه وجهان متضاربان للحافز الدافع بهما نحو الأنْسَنَة ، ويرى

أن هابيل هو العرق الغليظ الذي يربطه الى جسد الارض ، وتتملكه نزوة يطعن فيها أخاه بسكّين التضحية • وعندما تنتهي المسرحية ، يركض قايين هاربا الى الظلام •

حتى بموجز للحبكة كهذا أمامنا ، نقدر أن نرى شدة ابتعاد مكليش عن قصة التوراة • الاله هنا ليس هو القادر على كل شيء ، الهادف لما يريد عن وعي ، كما يصوره سفر التكوين ، بل هو قوة الحياة الكامنة في الطبيعة • وآدم ليس الخاطىء الاول ، بل هو بطل الانسانية الاول • وحواء ليست مخدوعة الشيطان ، بل وسيلة تمرّد الانسان على أصوله الحيوانية • والافعى ليست الكاذبة الاصلية ، بل الحافز الى الحرية • وهابيل ليس محبوب يهوه ، بل رمز تلك الرغبة الجبانة عند الانسانية في العودة الى رحم الطبيعة • وقايين ليس القاتل الاول ، بل الشخص البطولي الذي يجرأ على قطع الخيط الذي يربط الانسان بالتربة ، فيكمل بذلك ما بدأه والده • فنحن من ناحية لدينا قصة سقوط الانسان من الكمال ، وفقدانه الخلود ، وطرده من الجنة ، وتردّيه الى قتل الاخ ، ومن الناحية الاخرى لدينا قصة ثورة الانسان على بداياته البيولوجية ، وخطواته الاولى نحو الانسنة التامة • القصة الاولى تسجّل سقوط الانسان من الالوهة، والاخرى تسجل رقيّه من الحيوانية •

أظن انني قد اوضحت أن مكليش قد عمل خارج مصدره ، لا يفيه أو من خلاله • والواقع ان مسرحيته تكاد تبدو انها تقلب قصة التوراة رأسا على عقب ، كأنه تناول الجدار التوراتي وهدمه حجرا

حجرا ، ليسنّر لنفسه حجارة يبني بها جدارا من عنده .

ولنعد الآن الى مسرحيته الشعرية « جي . بي . » (١٩٥٨). ان المشكلة التي تحرّكها نشأت في ذهن مكنيش عنـــدما كان في لندن ابّان الحرب العالمية الثانية ، بُعيد القصف الجوي العنيف الاول الذي عُرف ايامئذ بال « بليتْز » لقد أقلقته قلقا عميقــا مجــزرة المدنيين التي قامت بها الطائرات الالمانية ، وكلما ازداد تأملا في انعدام المعنى في معظم ما تعانيه البشرية من عذاب وألم ، واشتد انسياق تفكيره نحو المعالجة الكلاسيكية لهذه القضية في الادب الغربي ـ نحو سفر أيوب ، حيث وجد جدارا قديما آخر يعرف بالضبط كيف يستفيد منـــه .

المشهد خيمة سيرك ، مع منصة الى أحد الجوانب . يبدأ الفعل المسرحي بدخول زَس ّ ونيكلز وهما ممثلان عاطلان انتهت بهمـــا الحال الى بيع البالونات والذرة طلبا للعيش . يصعد زس الى المنصّة، واذا هي « السماء » في مسرحية عن أيوب يقدّمها أصحاب السيرك كل يوم . وفيما هما ينكّتان هنا وهناك ، يعثر زس على الاقنعة التي يستعملونها . فيأخذ قناع الاله لنفسه ، ويعطي نيكلز قناع الشيطان ، ويجعلان يمثّلان دوريهما مزاحا . غير أن القناعين يجعــلان ينطقان بصوتين خاصين بهما . واذا قناع الاله يتلو بجلال العبارات التوراتيــة التي تنصّ على الرهان الشهير (بين الله والشيطان حول أيوب) ، فيقبل صوت الشيطان ، وفي احدى حلبات السيرك ، الى يمين المنصّة، تبدأ مسرحية أخرى . فنـرى جي . بي ، وهو ثريّ كبـــير من

اساطين الصناعة الامريكية ، جالسا الى مائدة « عشاء الشكر »[٢] مع مع زوجته ساره ، واولادهما • ويجري بينهم نقاش هادىء حول مدى مساهمة الله في قضايا الانسان • تقول ساره انها تشعر أن طيّبات هذه الدنيا تأتي من الله جزاء على اطاعة الانسان ارادة الخالق• أما زوجها فيعتبر النجاح والثراء والسعادة أشياء موجودة هناك ، كالجبال والعشب والهواء النقي ، والمرء لا يحصل عليها لانه استحقها بجدارته •

فكرة جي • بي • هذه لها ، بالطبع ، نتيجة لاحقة • اذا لم يكن الهناء ثوابا ، لن يكون العذاب عقابا ايضا • وينقضي جزء كبير من بقية المسرحية في مسرحة هذا الرأي ، وفي تمثيل فكرة أن الشر يقتحم حياتنا على نحو عشوائي لا يمكننا التنبؤ به • وفي سلسلة من النكبات الوحشية يفقد جي • بي • اولاده ، وثروته ، حتى لا يبقى لديه في المشهد الثامن الا زوجته ، وهذه تهجره عندما يرفض أن يشاركها في شتم الله على ظلمه •

يأتي المعزّون ويذهبون ، ويتبعهم الاعصار • وعندما يتناقش زَسّ ونيكلز في مغزى خطبة الاعصار ، نكتشف ان التأكيد في هذا اللقاء قد نقله مكليش من روعة الله وخلقه ، الى روعة الانسان في قبول وحب هذا الخلق كما هو ، في قبول ما فيه من سعادة وما

---

(٢) يحتفل الامريكيون في الخميس الأخير من تشرين الثاني من كل سنة بما يسمونه « عيد الشكر » وهو يوم يشكرون فيه الله على نعمه — — المترجم —

فيه من ألم ، وحبه حبا يجعل الانسان راغبا في العيش فيه ، مهما يكن . يقول زس لنيكلز :

« رغم كل شيء قاساه وتحمله ...
رغم كل ما فقد واحب ،
فهمه وغفر له ! ...

هنا نرى معنى المسرحية الجوهري . حين يغفر جي . بي . لربه صنعه دنيا كهذه ، فانه يؤكد على عزمه البقاء انسانيا في خضم شرّ لا انساني . لقد تعلّم ان العدالة ، كما يفهمها البشر على الاقل ، ليس لاحد أن يتوقعها من الله ، بيد أن العذاب قد علمه ايضـــا أن انعدام العدالة هذا ، هذا الظلام الاساسي في الكون ، يمكن أن يُضادّ بعضه عن طريق الحب ، وهو حب يشـــمل غفران الله وتوكيـــد الحيـــاة .

محاولة المؤلف اسكان افكار كهذه بين جدران قصة قديمـــة تعلوها آلاف السنين بالمعاني اللاهوتية الاورثوذكسية ، محاولة جريئة، ويجب علينا أن نسأل الآن : هل أفلح مكليش فعلا أم ظاهريا فقط في محاولته ؟

مقولة المسرحية تتألف من شقّين : العدالة ليست مشمولة فيما خلق الله ، وعلينا أن نغفر له هذه الحقيقة .

ثمة معنى يتصل بالشق الاول يمكننا أن نقول انه كامن في قصة التوراة ، لأن المقدمة تؤكد ثلاث مرات على أن أيوب رجـــل مستقيم كامل ، ورغم ذلك فان الله يسمح للويلات الرهيبة بأن تغمره. وهذا يوحي بأن العالم كما يصفه « سفر أيوب » يحوي نظاما من

الثواب والعقاب كيفيا واعتباطيا في التنفيذ ، بحيث لا نستطيع القول بأنه عالم تحكمه العدالة •

والشق الثاني ايضا موجود ، ولكنه ليس في وضوح الاول • ومكليش يستنتجه مما يحدث في نهاية الرواية التوراتية ، حيث نقرأ أن أيوب ينشيء اسرة ثانية ، ويكتسب ثروة أعظم من ذي قبل ، ويعود عموما الى الحياة الناجحة التي اكرهته النكبات على هجرها• ولنا أن نفهم من ذلك أنه يحب الحياة رغما عما هي عليه ، رغما عن حقدها العشوائي المتعثر عليه ، وانه بحبها يغفر للاله الذي صنعها• وقد قال مكليش ان قصة أيوب :

> **نصر انساني • وجوابها ليس عقيدة ترفض الجدل ، بل فعل - فعل أيوب ، التقاط أيوب لحياته من جديد • وأسطورة أيوب هي أسطورة لزماننا ، لان هذا هو جوابنا نحن ايضا : الجواب الذي يحفز الكثيرين منا ، دون العقائد الشكلية التي كانت تسند اسلافنا ، على التقاط حياتنا من جديد بعد هذه النوازل الكاسحة ، والاستمرار - الاستمرار كأناس بشر •**

هذه النظرة الانسانية لسفر ايوب ، اذ تؤكد خاتمة القصة الوجيزة عوضا عن لُبّها ، قد تبدو للبعض مفتعلة ، ومع ذلك فان مكليش ، فيما يظهر ، قد نجح في البناء داخل الاسوار القديمة ، لا باقحام مقولته من الخارج بل باكتشافها من الداخل • ومع ذلك ، عندما نتمعن في خوافي الشقين اللذين تتألف منهما المقولة ، ونسأل أي نوع من الإله هو هذا الذي يغفر له جي • بي ، ولماذا لا يسعنا

أن نتوقع من هذا الاله أن يتصرف بعدالة نحو الانسان ، نجد في المستوى الاعمق ان الأصل التوراتي قد أصابه تحوير بعيد النتائج .

العديد من القراء والمشاهدين قد افترضوا ، ولديهم العذر في ذلك ، ان الاله في مسرحية « جي . بي » هو الـه « سفر أيوب » . نيكلز يقول ذلك عدة مرات ، ويدعوه على الاقل مرة واحدة « يهوه » . واستعمال المؤلف اقتباسات حرفية طويلة من التوراة يدعم هذا الشعور ، وليس ثمة اسم غريب عجيب كـ « نوبودادي » ينبّهنا الى ان الامر ليس كذلك. الا اننا اذا تفحصنا بعض العبارات التي تشرح صفات الله ، وجدنا ان الاله في مسرحية مكليش ليس هو اله « العهد القديم » كما يصوّره « سفر ايوب » .

في التوجيهات المسرحية يوصف قناع الله الذي يلبسه زَس بأنه « قناع ضخم ، أبيض ، فارغ ، جميل ، عديم التعبير ، بعينين لهما جفنان كعيني القناع في منحوتة « الليل » لميكيلانجلو . » نيكلز يعاتبه بقوله :

انه قناعه ..
لقد عرفت هذا الوجه من قبل . رأيته .
انهم يجدونه تحت لحاء الرخام
في أعماق القلب من قشر الحجر :
الاله خالق ... الحيوانات !

وهذا يؤدي الى الحوار التالي :

زس : اله كل شيء يوجد أو يستطيع !
نيكلز : يوجد أو يستطيع ـ ولكن لايستطيع أن يعلم .
زس : ليس ثمة شيء هاتان العينان

لم تعرفاه او ترياه
نيكلز : سوى معرفة انهما تريان ـ معرفة انهما تريانه .
للاسود والدلافين عيون كهاتين .
تعرف كما يعرف الاوز البري ـ
هذه الراحلات الدقيقات الهدف ، الذاهبات
الى بيوتها في شواسع نائية لم تقصدها ،
وهي تحل ارادة الدنيا كما تحل الخيط .

وهكذا يجعل الاله يبدو أشبه بـ « نوبودادي » ـ أشبه بطاقة غريزية لاتعي نفسها .

أما قناع نيكلز فهو « مفتوح العينين » في حين أن الآخر مطبق الجفنين . والعينان ، وان تتجمدا بالضحك ، تبدوان مبحلقتين ، والفم مسحوب الى الاسفل بقرف معذَّب . » ونيكلز يعرف ذلك حالما يرتدي القناع . فيهتف :

« هاتان العينان تريان ! »
انهما تريان العالم . تريانه ، اجل .
من الحركة جيئة وذهابا في الارض
من السير فيها علوا وسفلا ، تريانه .
اعرف ما الجحيم الان ـ ان ترى .
وعي الوعي ...

عبارة أخرى واردة هي تلك التي يصف فيها زس الله بأنه :

النسق الهائل في مصاعد النجوم ،
الكمال الادق في البلور المجمد
الهندسة التي لا تضاهى في حلزون البحر الوني، ،
البارد ، الجاهل ، الصامت .
ارادة الحجر التي يقصر عنها كل خيال ،
الذهن الذي لايحد في ذرّة المادة !

الفكرة ليست أن الله خلق النجوم في أنساقها والبلّور في

روعته المجمّدة ، بل انه هو هذه الاشياء ذاتها ، وانه ايضا ارادة الحجر ، وذهنٌ لا يُحدّ ـ وان يكن على شيء من وعي الذات ـ في المادة ، كائن أشبه ، ثانية ، بـ « نوبودادي » منبثّ في السكون الماديّ برمّته .

والآن ، ما الفرق بين هذا الاله وبين يهوه في « العهد القديم »؟

رغم اتساع وتعقيد فكرة الله اليهودية المسيحية ، يخيّل اليّ أن ضمن هذا التعقيد يمكن الاتفاق على خصيصتين اثنتين لا غنى عنهما في أي وصف يتعلّق باله التوراة . اولاهما ، العلم بكل شيء ، والعلم بكل شيء يعني ضمنا وعي الذات . غير أن هذا بالضبط هو ما يعوز اله مسرحية « جي . بي . » وهذا العوَز هو تفسير مكليش لفكرة ان الانسان عليه ألا يتوقع العدالة من خالقه . فأفعال الذي لا يعرف ما هو عامل ، لا هي بالعادلة ولا غير العادلة ، لا خيرٌ هي ولا شرّ ـ وهذا ما يخطر لـ جي . بي . بشأن الله في المشهد الاول ، ثم يتأكد منه في ختام المسرحية . فالهناء ليس ثوابا منه ، ولا الشقاء عقاب منه . ان لدينا هنا ، بمعنى ما ، نظرة شبيهة بتلك التي تعبّر عنها مسرحية «نوبودادي». ان الله يخلق الانسان لكي ينمّي في نفسه بسنّة الرقيّ والتطوّر ، صفة لا يظهرها خالقه : معرفةَ الذات . وهذه الصفة هي الكامنة وراء حسّ الانسان الخلقي وصرخته طلبا للعدالة ، صرخته التي لا تستجاب .

والخصيصة الثانية ، التخطي ، أمر حوله جدل كثير ، غير أن أربعين قرنا من العبادة بين اليهود والمسيحيين قد انتجت فكرة عن الله

فيها من كثرة الاوجه ما يحوي المطياف الكامل للآراء المتضاربة بوسع المرء ان يؤمن بالحلولية ، أو التخطي ، أو بمزيج منهما ، ويبقى مقبولا كمؤمن ، ولكن عندما يقول ان وجه الله قد يوجد في « قشر الحجر » ، وأنه يماثل هندسة الحلزون ، فاننا ندرك أن الحلولية قد دُفعت الى ، بل عَبْرَ ، الحد الذي يفصلها عن وحدة الوجود pantheism ، ووحدة الوجود ، كما يعترف كل اطراف الجدل ، خارجة عن الهيكل اللاهوتي لسفر أيوب ، والتوراة بأجمعها .

وبما أن طبيعة الله هي الشرط المسبق الكامن وراء كل شيء في « سفر أيوب » ، بما فيها الفكرتان اللتان أضحتا مقولة المسرحية « جي . بي . » فان التحوير الذي حللناه هنا في صفاته ، أمر مركزي . فالشاعر مكليش ، اذ جرد الله من وعي الذات والتخطي ، جاعلا اياه بذلك غير عالم بتصرفه ، وبالتالي غير متمايز ، صفة ، عن خليقته ، قد أدخل تغيرا في طبيعته له من القوة ما يدفع بالمسرحية خارج جدران أصلها التوراتي .

لا ريب أن الاساطير التي هي في غنى وموسيقيّة قصتي آدم وأيوب تتحمّل تأويلات عديدة ، غير ان مرونتها ليست من غير حد . فالحبكة ، والمشهد ، والشخصية ، ونفاذ البصيرة في طبيعة الانسان ومصيره ، التي يُعتقد انها تكشفان عنهما ، قابلة للكثير من الحَنْي . ولكن من الممكن أن تُحنى حتى تفقد شكلها . أي ان هناك نقطة يكف عندها المسرحي الذي يستعملها عن تأويل قصة قديمة ، ويبدأ

بتأليف قصة جديدة من لدنه • وأغلب الظن أن مكليش بلغ هذه النقطة وتجاوزها في كلتا مسرحيتيه « نوبودادي » و «جي • بي»• بين يديه يفقد كل من آدم وأيوب ويهوه هويته • كلهم يستحيل الى شيء خارج عن نفسه الاصلية •

لعل هذه الاستحالة كان لا محيد عنها ، عندما نذكر ان تفكير مكليش متمركز بالانسان ، وان الاسطورتين متمركزتان بالله • فلئن يسرت جدران عدن وأرض « تور » نفسها لاستعمالات عديدة ، فان الشيء الوحيد الذي تعجز عن فعله هي أن تهيء مسكنا حميما لافكار رجل انساني لا يتنازل قيد أنملة عن مثله الانسانية •

رمزية الأيماءة في مسرحيات بريشت

روبرت ل. حيلر

عند بحث رمزية ال « جستُس » Gestus في مسرحيات بريشت ، لابد أولا من تعريف ما أعنيه بهذه الكلمة . قبل كل شيء يجب أن أقول انه لا يفي بها أن نترجمها بكلمة « ايماءة » . قد نترجمها بعبارة « التعبير اللالفظي » . ولكن علينا أن نذكر أنها قد تكون أو لا تكون جزءا من التعبير اللالفظي ، قد ترافق أو لا ترافق الكلام أو قد يجري تمثيلها مع الكلام . لنا أن نقول اذن أن « جستس » ، أو « التعبير اللالفظي » هو جزء من المحاكاة في أية مسرحية كما تبدو على الخشبة . وال « جستس » (التي سنضطر الى ترجمتها بكلمة « الايماءة » بالعربية) في هذه الحالة تكون هي الحجر الوحيد ـ ان صحّ القول ـ في فسيفساء التمثيل اللالفظي الذي يقدّمه الممثل للجمهور . بعض هذه المحاكاة mimesis قد يبدؤه الممثل كتأويله الخاص لما يقوله المؤلف . وبعضها ينصّ عليه المؤلف نصّا ، اما خلال ما ينطوي عليه الحوار ، أو عن طريق الارشادات المسرحية الصريحة . هناك نوعان من « الايماءة » لنا أن ندعوهما الايماءة « التي تصدر عن الممثل » والايماءة « التي

يأمر بها المؤلف » • غير أن النوع الثاني ، الذي يأمر به المؤلف ، ليس مجرد جزء من المحاكاة • انه ايضا الموقف الذي تتخذه الشخصية ، مع كلام يرافقه ويؤكد عليه أو من غير كلام ، حسب طلب المؤلف • فالايماءة ، أو التعبير اللالفظي هنا يكون في الواقع الطريقة التي تنقل بها الشخصية قصدها أو عاطفتها • ومع ذلك ربما كانت الايماءة لا موقفا وحسب ؛ فالطريقة التي تمثل بها الشخصية قد تكون جزءا عضويا في فعل المسرحية بأجمعه(*) •

والنقطة المهمة في هذه الحالة هي أن هذا النوع الثاني من الايماءة هو تعليق لا غنى عنه على الشخصية نفسها ، وعلى استجابتها اللالفظية الخاصة للشخصيات الاخرى وللاحداث التي حولها كما تخيلّها المؤلف •

ولذا فان هذه الايماءة لا تشير فقط الى ما قد تفعله الشخصية أو ترغب في فعله ، ولا هي مجرد فعل جنيني أو فعل مُجْهَض ، كقبضة ملمومة ، مثلا • فبقدر ما تكشف عن عواطف الشخصية ، أو مواطن قوتها وضعفها ، ايجابا أو سلبا ، فانها تشبه بتمامها الفعل عينه •

هذا النوع الثاني من التعبير اللالفظي هو ما أشير اليه عندما أتحدث عن الـ « جستس » أو « الايماءة » في مسرحيات بريشت• وهذه ليست بالمهمة السهلة ، لان طريقة بريشت في انتاج اية مسرحية لم تكن تتألف من كتابتها وحسب ، بل من اخراجها أيضا • فقد

(*) يبدو أن بريشت اعتبر الايماءة على هذا النحو •

كان من دأبه ابدا أن يعيد كتابة مشاهد كاملة في أثناء التمارين ، غير معتمد فقط على حسّه الدرامي ، بل مازجا فيها بسخاء اقتراحات الممثلين ، أو ان يعيد كتابة المشاهد بعد أن يظهر له من رد الفعل لدى الجمهور أنه لم يوضّح تماما ما اراد أن يوضّحه . حتى ليمكن القول ان اية مسرحية من مسرحيات بريشت لم تبلغ شكلها النهائي حتى موته . هذا بالطبع ينطبق الى حد ما على معظم الكتّاب المسرحيين ، غير أن مثابرة بريشت على فعل ذلك ، ورفضه أن يدع أيا من مسرحياته تبلغ شكلها النهائي المطلق ، يلفتان النظر . أما المد والجزر ، والحياة والنمو والتغيّر ، التي هي من شأن كل مسرحية من جراء التأويلات المتباينة التي يتناولها بها المخرجون والممثلون والنقاد والمشاهدون ، وما يترك فيها الزمن من تعرية وتبديل ، فهي ليست بالنقاط التي نبحثها هنا .

كما ان الحديث عن « التغريب » (الذي كثيرا ما يكتبون عنه المقالات) ليس بالمستحبّ ولا بالضروري في تفحّص استعمال بريشت للايماءة . وتغريب الجمهور المشاهد من خلال طريقة المؤلف في قول ما يريد أو طريقة التمثيل التي يجبر المؤلف اشخاصه عليها ، ليس في الواقع بالشيء الجديد ، ولا هو قطعا بمملكة خاصة ببريشت . كل كاتب يستخدم التغريب عندما يُظهر لجمهوره أوجها لدنيانا وطبيعتنا الانسانية على نحو تذهلنا جدّته . وعندما يقول بريشت ، ضاربا المثل الذي كثيرا ما يروى عنه ، انه يريد ارغام الجمهور على النظر الى العالم ، وبالاخص الى العلاقات القائمة بين الناس ، بعين « الاغتراب » التي نظر بها نيوتن الى التفاحة الساقطة ، أو

غاليليو الى الثريّا المتأرجحة ، فانه في واقـع الامـر لا يفعـل شيئا يختلف عما يفعله أي فنان آخر • ولذا ، فان الاشارة الى التغريب في بحث « الايمـاءة » في مسـرحيات بريشـت لن يؤدي الا الى التشويش •

لنبدأ بتصنيف بعض أظهر انواع التعبير اللالفظي في أعمـال بريشت ، جاعلين معيارنا التعريف الثاني المذكور آنفا : « الايماءة هي تعليق على الشخصية نفسها ، وعلى استجابتها للشخصيات الاخـرى والاحداث التي تجري حولها ، كما عيّنها المؤلف • »

هناك بالطبع الايماءة « التعليمية » التي تنسجم كليّا مع غرض المسرحية التعليمي والتي تؤكد ما تعبّر عنه أيضا الكلمات •

هذا نراه مثلا في مسرحية

Die Rundköpfe und die Spitzköpfe

عندما نرى الفلاح المستأجر كالاس وابنته نانا ، في المشهد الاخـير من المسرحية ، يجلسان على الارض ويأكلان حساءهما عند أقـدام نائب الملك وضيوفه الاثرياء • لقد كان كالاس في الاصل ، بصفته فلاّحا مستَغلاًّ ، أحد زعماء الثورة التي قـام بها الفـلاحون المستأجرون ضد الملاّكين الاقوياء • هذه الثورة خمدها ايبيرين ، زعيم حزب الاصلاح المحبوب ، بأن قسم البلـد الى عنصـرين : ال « روندكوبفه » وهم ابناء البلد ، أصحاب الاخـلاق والسـمعة الطيبة والشرف وال « سبيتزكوبفه » ، وهم الجبناء الفاسدون، الاجانب (التوازي هنا ، بالطبع ، هو مع هتلر ، والعنصر المتفوق الآري ، واليهود) • ولكن النتيجة النهائية ، بسبب الدعم الذي يقدمـه

الملاكون لايبيرين ، هي تقسيم الناس لا حسب العنصر ، بل تقسيمهم من جديد الى الذين عندهم ، والذين ليس عندهم • واذ يأكل كالاس حساءه عند اقدام الكبار والاقوياء يدلّل على موافقته على تقسيم البشرية هذا الى اغنياء وفقراء • كالاس ، الفلاح المسكين ، يحكمه بطنه • جنود العاصفة ، أتباع ايبيرين ، يقولون له :

« هيا ، كل حساءك ، يا كالاس ، كف عن تحريكه •
لقد كنت دوما أشطر من الاخرين ، ولذا استطعت أن
تحسّن وضعك ،
وأن تأكل حساءً لعشائك • »

وفيما يأكل كالاس الحساء الذي يقدمه له كبار القوم ، نجد رفاقه السابقين في الثورة يُقادون في الخلفية الى المشانق ، موضحين بذلك مقولة المؤلف في مقدّمة المسرحية :

« الفرق هو بين الفقراء والاغنياء •
واظن أننا سنبقى كذلك •
ساورى لكم امثولة
اثبت فيها لكل واحد منكم
ان هذا الفرق وحده هو المهم • »

هناك « ايماءة » اخرى تفسيرها اصعب • في المسرحية نفسها نرى « دي غوتسمان » أحد الملاكين ، وهو سيتز كوبف (أي من جماعة العنصر المنحطّ) ، يعتقله جنود العاصفة التابعة لايبيرين ، ويجرّونه الى السجن • دي غوتسمان له كل خصائص طبقة الاغنياء، كما يرسمها بريشت • انه قاسي القلب ، جبان ، رخو ، فاسق • فلاحوه يتضورون جوعا ، وقد أغوى هو أبنة فلاحه كالاس ، وأفسد سيرتها • وفي المشهد الرابع حيث تجري محاكمة غوتسمان

كأحد أفراد السبيتز كوبفه ، يرمي جنود العاصفة النرد مقامرة على خواتم المتهم • ما الذي يهدف اليه برشت باقحامه هذه الصورة بهذا الصدد ؟ نحن بالطبع تتذكر في الحال جنود الرومان وهم يرمون النرد مقامرة على رداء المسيح ، وبما اننا نعرف شخصية دي غوتسمان ، فان هذه « الايماءة » من جنود العاصفة تبدو غامضة وغير لائقة ، قطعا •

نحن نعلم أن هدف بريشت هو أن يرينا ان الاغنياء في النهاية هم الذين يغلبون ، بغض النظر عن العرق أو العقيدة • لم اذن يحاول فيما يبدو أن يكسب عطفا على هذا الممثل الممجوج لتلك الطبقة التي يريد منا ادانتها ؟ أم أن هذا تعليق خشن من رجل ملحد على ما في الدين والكنيسة من رمزية عريقة ؟ أم أنه سخرية مرة من ميل الاغنياء الى اخفاء خطاياهم وحقيقة معدنهم وراء صورة القديس ، بل حتى الشهيد ؟ واكثر من ذلك في الواقع ، الى تلبّس رموز تضعهم هم نظامهم في العالم على نحو واضح في جانب الله •

بيد أن نقطة أخرى تتضح بلعبة النرد التي يلعبها جنود العاصفة ، وهي هذه : لئن تكن الحجة في المحاكمة هي محاكمة أعضاء العنصر المنحط لاغتصابه احد اعضاء العنصر السيّد ، فان الموضوع الحقيقي هو النقود • فجنود العاصفة ، اتباع ايبرين ، الذين هم أصحاب نظرية التفوق العرقي ، يدللون بلعبة النرد أن همهم الحقيقي هو النقود • ولعل الاغنية التي تُغَنّى في اثناء هذا المشهد بالذات تلقي الضوء على قصد بريشت•

انها « اغنية الزر » . ينتزع أحدهم زرا ويقذف به في الهواء ويلقفه ، ليقرز الجواب على سؤال ما ـ مثلا ، هل تحب هذه الفتاة ذلـك الرجل أم لا .

« صديقي ، لنسأل القدر !
تعال نرى :
اذا كانت الثقوب الى الاعلى
فلعلك اذن لاتستطيع الثقة بها .
وعليك أن تذهب الى البيت التالي .
فلأر ان كان لك أي حظ!
فاذا قالوا عندها : ولكن هذه الثقوب
نافـذة حتى الناحيـة الاخرى ! قلت أنا : هكـذا
الدنيا !

بعبارة أخرى ، حين يلعب الانسان لعبة ضد القدر فانـه لن يكسب ، لان اللعبة تلعب بقطعة نقد على وجهيها نفس الطغراء . ولذا فان لنا أن نفترض أن الجنود ايضا ، حتى حين يقامرون على خواتم رجل غني من الـ « سبيتزكوبفه » ، سيخونهم القـدر في النهايـة .

الا ان هناك نقطة يجب الا نتغاضى عنهـا . دي غوتسمن من فئة الـ « سبيتزكوبفه » ، وهذا هو السبب في أن الوحشية الممثلة في جنود العاصفة تتغلب عليه . هل يقصد بريشت الى القول أيضا أن الانسان المضطهد المسلوخ ، مهما يكن خلقه ، عرقه ، معتقده ، وحتى أصله ، له الحق في شفقتنا عليه ، وله ربما جلال رهيب خاص به ؟ من المحتمل جدا انه كان يقصد الى شيء من هذا القبيل . غير أنه يبدو أنه يضعف نقطته هذه حين يقسم في النهايـة كـلا

« الروندكوبفه » و « السبيتزكوبفة » ، لا حسب العرق ، بل الى أغنياء وفقراء .

هذا النوع من التعبير اللالفظي قد نسميه ايماءة « الصدمة » . وهي ، بالاضافة الى الايماءة « التعليمية » ، موجودة بكثـــرة في بريشت . ومن طبيعة كلتا الايماءتين أن تظهرا نفس الضدين في المغزى وتتركا وقعا من انكسار الخيال أشبه بوقع لغة بريشت .

نجد تنويعا على هذا الضرب من « الايماءة » في « السـيد بونتيلا وخادمه » . النبرة هنا ليست في حدة غضب المسرحية السابقة، اذ يخفف من وقعها قليلا عبثية الموقف ، حيث نرى ملاكا مستبدا ، هو « السيد بونتيلا » ، لا يظهر اية مشاعر انسانية طيبة الا عندما يسكر . أما عندما يكون صاحيا ، فان بونتيلا هو الصورة الماركسية الكاملة للوغد الرأسمالي ، ولكنه ما ان يسكر حتى يتكشف عن رقة وطيبة قلب بحيث يقول خادمه « ماتي » بكل جدية : « لا أريده أن يحتقرني عندما يكون مخمورا » . ان سلوك بونتيلا المتناقض ، يجعل هذه المسرحية ملتقى الضدين . والحياة نفسها تغدو مشـكلة حين يشرح بونتيلا لخادمه الحرج الذي يصيبه عندما ينتقل من حالـة السكر الى حالة الصحو . فهو عندما يسكر يتمتع بكامل قواه العقلية ، واذا ما صحا ، اضطربت هذه القوى : « انني اتمتع بكامـل قواي العقلية ، انني سيد حواسي . ثم اصاب بنوبة [من الصحو] .وعندما تبدأ هذه تجعل عيناي تضطربان . وعوضا عن شوكتين (يرفع بيده شوكة واحدة) ، أرى واحدة فقط . » . وجواب الخادم ماتي على ذلك

هو : « هل أنت اذن نصف أعمى ؟ » واذا سلمنّا بأن بونتيلا ، وهو نصف اعمى ، بموجب النظرة الماركسية يكاد لا يستحق عشـرة البشر ، فانه رغم ذلك انسان . حتى هوبوسعه أن يتعلم ، أن يستفيد من أحد يلقّنه . لماذا لا يتمتع ببصيرة خاصة الا عندما يكون مليئا بالخمر ؟ هل كتبت عليه اللعنة ، وليس ثمة له أي فداء ؟ يبدو أن التلاعب بحالة السكر « النيّرة » وحالة الصحو « العمشاء » يضعف في الواقع حجة المؤلف . عندما يتسلق ماتي وبونتيـلا المخمور « جبلا » يتألف من أثاث محطّم على طاولة بليارد في مكتبة بونتيلا ، لكي يلقيا نظرة على مشهد فسيح من بلدهما المحبوب فنلندا ، هـل تعني هذه « الايماءة » ان بونتيلا ، كموسى يرسل النظر الى ارض الميعاد التي لن يُسمح له بدخولها ؟ هل يعني سُكر بونتيلا أن تحول الانسان من حال الى حال ، أو من عقيدة الى عقيدة ، ليس بأعمق أو أبقى من حالة الذهن الخليّة السعيدة التي يولّدها شرب الكحول؟ بوسع المرء ، طبعا ، أن يوفق بين هذا وبين التعاليم الماركسية : اولا، غيّر الظروف الخارجية ، يسهل عندها تحقيق التغيّرات الداخلية. ولكن هذا يفنّد ، لحدّ ما ، تعاليم مسرحية ك « دي موتَر » ، حيث البطلة بيلاجيا فلاسوفا تتعلم فعلا وتتحول من عقيدة الى اخرى. « المهتدي » هنا ، طبعا ، بروليتاري . والتمييز بين بيلاجيا فلاسوفا وبونتيلا والنجاح أو الاخفاق اللاحق في تحول العقيدة يضيف الى الصراع الطبقي نبرة من الصرامة الشديدة والتباهي بالفضيلة أشـبه بنبرة « العهد القديم » من التوراة . ولكن بريشت ، باستعمال الثمالة في « السيد بونتيلا وخادمه » وسيلة لجعل بونتيلا ينطق بالحق عـلى

غرار نبي ملهم ، يعرض نفسه لتأويل خاطىء لمسرحيته . وقد انتبه لهذا الخطر ، كما نرى في ملاحظاته على اول عرض للمسرحية في مدينة زووريخ ، حيث يقول : « على الممثل الذي يقوم بدور بونتيلا أن يحذر في مناظر السكر فلا يُبهج المشاهدين جدا بحيويته وسحره بحيث يفقدون الحرية في نقد الشخصية . » الا ان هناك ضربا ثالثا من « الايماءة » ، محيّرا جدا من بعض الوجوه ، ولكنه في الوقت نفسه كاشف جدا . هذا الضرب تجده على أحسنه في مسرحية « الام شجاعة وأطفالها » . حامل هذا النوع من التعبير في المسرحية هو كاترين ، ابنة الام شجاعة ، وهي خرساء . لقد شرح بريشت نفسه وظيفة هذه الشخصية ، غير أنني اود أن أبحثها معتمدا على دلائل المسرحية وحدها . بما أن كاترين عاجزة عن النطق ، فان « مخاطبتها » الآخرين تتم عن طريق الحركات . وهي ثالثة أطفال الام شجاعة ، أخت آيليف الولد الشجاع ، وشفايزركاس الولد الامين . والمؤلف يشير اليها في عنوان المشهد الحادي عشر بكلمة الحجر ، ما زالت تتكلم بالحركات فقط ، بالطبع . فمن على سطح الدمار على أيدي جنود الامبراطور نجد وقعا غريبا للكلمات التي جعلها المؤلف تعليقا على المشهد : « الحجر تبدأ » كاترين ، الحجر ، ما زالت تتكلم بالحركات فقط ، بالطبع . فمن على سطح أحد منازل المزرعة خارج المدينة تقرع الطبل الذي ينبّه المدينة النائمة الى الخطر ، فتمكّنهم بذلك من صدّ غارة العدو . وكاترين يقتلها جنود العدو الذين يحاولون اسكاتها . عندما تتمعّن في شخصية

كاترين كما تُرى في المسرحية كلها ، نجد أنها ، وهي التي تجسد « ايماءة » التعبير اللالفظي ، توصل على أوضح ما يكون الايصال عندما تكرّم الام شجاعة ـ غنيّة الحرب ، الكثيرة الكلام والحركة ـ على السكون والصمت ، أو عندما لا تكون حاضرة أبدا . وايصال كاترين واضح دائما ومركّز ، حتى عندما ترتب ، بشكل ممسوح وحاقد ، مريلة أمها وبنطلون الرجل الذي يحاول اقناع الام شجاعة بأن تفتح بيتا لها وله من غير كاترين .

كاترين أهم اطفال الام شجاعة الثلاثة ، وأغزرهم معنى . انها تفقد حياتها بسبب الحرب ، كأخويها ، ولكن بينما يصرع اخوها الاكبر نتيجة لما يقوم به من نهب وقتل لكي يطعم الجنود ، ويصرع اخوها الثاني نتيجة لمحاولته انقاذ صندوق النقد التابع لفيلقه ، تموت وهي تنقذ الرجال والنساء والاطفال في « هاله » . والذي يضعها فوق أخويها هو الانسانية النقيّة التي يمتاز بها فعلها الاخير . أو ليس غريبا اذن أن بريشت لم يسمح لهذه الانسانة الوحيدة الطيبة ، العطوفة ، التي يبدو أنها تملك كل ما في المرأة من فضائل امتاسية مستقيمة صريحة ، أن تتواصل مع الاخرين بالكلمات ؟

تعبير كاترين اللالفظي هذا يمثل لغة تنبع من القلب مباشرة ، ولا يشوبها أي ابهام ، وهي دائما مشبعة بأخلاقية اسمى من كلام أية شخصية أخرى في المسرحية . اود ان اسمّي هذه بالايماءة « الصادقة » . أنا أعلم ان ما اختاره من مصطلحات لن يوافق عليه

بريشت ، ولكن ، رغم ذلك ، يخيّل اليَّ أن مما يرمز الى بريشت انه كلما اراد التعبير عن عاطفة انسانية صرف ، أو عن رد فعل انساني صرف لا يشوبه الغموض ، فانه يلجأ لا الى اللغة ، بل الى الايماء •

الصور الحيوانية
في روايات كاثرين آن بورتر

الآنسة م. جوزلين

في تقييم عادل جدا ونافذ ، كتب ادموند ولسون في عام ١٩٤٤ ان اسلوب كاثرين آن بورتر « ذو صفاء ودقة كلاهما تقريبا فذّ في الادب المعاصر » ، ولكنه استرسل ليقول ان « كتابتها تصنع سطحا املس ناعما بحيث يكاد الناقد لا يجد مجالا لابراز خصائص اللون او النسج • » وقبل ذلك ، في عام ١٩٣٩ كان للناقد غلنواي وسكوت رأي مماثل حين استنتج أن فن كاثرين آن بورتر « فن أجرد • لا هو بالجسدي ولا بالشهواني : الالوان فيه اولية ، والروائح لا تستثير الا تعميما ، ولا تؤذي الخيشوم العادي : واشكال الاشياء لا هي بالهندسية ولا بالمجازية الفنية : والوجوه غير متعوب عليها • » وفي عام ١٩٠٥ كان جوزيف وارن بيتش أقل تشديدا في الرأي حين وجد أن « في نبرتها هدوءا لعلّه خدّاع • »

اذا كان هؤلاء النقاد انما يؤكدون أن لغة الآنسة بورتر لا تلفت النظر الى نفسها ، فنحن معهم ، اما اذا كانوا يقصدون أن اسلوبها عديم الشخصية ، فان عليهم أن يعيدوا النظر في المسألة • ان هناك على الاقل ميّزة واحدة في روايات الآنسة بورتر الرائعة ، وهي

استعمالها باستمرار صورا شعرية تقرن بها الكائنات البشرية بالحيوانات والحياة الحيوانية • الا انها لا تستخدم مجرد تلك الصور الحيوانية التقليديه ، أو « الميتة » ، التي نستخدمها نحن جميعا ـ فهي تقول ان الناس « يموتون كالذباب » ، والاطفال « انطلقوا هائجين » أو انهم قد ينشأون « كالخنازير البرّية » ، وان امرأة ما « لها ظهر كالبغل » ، وان رجلا « قاتل كقط أهوج » و « قُتل ككلب مكلوب » ـ بل انها تخلق غزارة مدهشة من الصور الحيوانية المبتدعة لأول مرة ، هي في معظمها كنايات وتشابيه ولكنها أيضا تحوي بعض الرموز ، وتستعملها بضبط ودقة يتوقعهما المرء من صانع حاذق له مواهبه • والبحث الحالي في صورها الشعرية الحيوانية مبني على ست قصص تمثل فنّ كاثرين آن پورتر ، هي « جوداس مزهرا » Flowering Judas (من كتابها المعنون هكذا والمنشور عام ١٩٣٠) ، « جواد أشهب ، فارس أشهب » Pale Horse, Pale Rider (من كتابها المعنون هكذا والمنشور عام ١٩٣٩) ، « البرج المائل » The Leaning Tower (من كتابها المعنون هكذا والمنشور عام ١٩٤٤) ، « السيرك » (من كتاب « البرج المائل ») ، « الطريق النازل الى الحكمة (من « البرج المائل ») ، و « سفينة الحمقى » (١٩٦٢) • هذه القصص كلها تحوي صورا حيوانية مهمة تحقق على الأقل أربع مهام اساسية : (١) انها وسيلة رئيسية في رسم الشخصية ، (٢) تساعد في تعريف وتحديد مصطلحات الصراع ، (٣) توجد نبرة الاسلوب ، (٤) تجسّد وتسرح الاحكام التقييمية •

وسيلة كاثرين آن بورتر الرئيسية في تقديم الشخصية كما يعرف قراؤها، هي الحوار الداخلي الذي تبديه كفكر، او الحلم، او حلم اليقظة ، وهي تستخدم الحوار والفعل الجسدي على النحو المألوف. ولكن يجب الا ننسى ان الوسيلة الاسلوبية ، كاستعمال الصور الحيوانية ، لها أيضا مكانها المهم في الكشف عن الوعي والضمائر . هذه الصور الحيوانية توزع بطرق متباينة : فهي منشورة على ابعاد معينة خلال القصص الطويلة ، حيث تمد بقوتها الوسائل الاخرى في خلق الشخصية ، وهي تستخدم ، بقوة ذروية لرسم جماعات من الناس ، او انها مخططة بسرعة بشكل كنايات تميز افرادا معينين في هذه الجماعات ، على نحو تكراري يؤدي الى ضرب من الكاريكاتير عندما يكون الموضوع عديم الكثافة او فكرة الشخصية عديمة الجدة .

شخصية « براجيوني » في « جوداس مزهرا » مثل على التخلق الرائع الكمال الذي يجري ابتكاره عن طريق النص الصريح ، وتواشج التقابلات ، والرموز الدينية واللادينية المعقدة . بيد ان مهما من وسيلة من هذه الوسائل كلها اشد ايحاء بطبيعة براجيوني من خمس او ست صور حيوانية . في الجملة الاولى نرى شخص براجيوني من خلال عيني لورا وهو « يجلس مكوما على حافة كرسي مستقيم الظهر صغير جدا بالنسبة اليه ، ويغنّي للورا بصوت ناحب ، قرائي . » انه « يزمجر نغما خافتا . » وسرعان ما نجد هذا الثوري يوصف وهو « يحكّ الغيتار بألفه كأنه حيوان صديق ، ويغنّي بلوعة وبشيء من نشاز ، جاعلا من النوتات العليا صيحة أليمة طويلة،

فنأخذ ندرك الخوف الذي يتهدد لورا ، وهو تهديد تطلبه وتقاومه معاً . ويزيد شعورنا بالخطر عندما تقول لنا المؤلفة « ان لورا ، اذ يوسّع براجيوني جفونه امامها ، تلاحظ ثانية ان عينيه في لون السمرة المصفرّة التي تتصف بها عيون القطط ..» وبعد ذلك تقول ان « هاتين العينين القططيّتين الكئيبتين تتأرجحان في نظرة منفصلة مع نقطتي الضوء اللتين تشيران الى الطرفين الاقصَيَيْن لممر ناعم بين اعلى موجتي نهديها . » وعندما يتنهّد براجيوني ، « يصر حزامه الجلدي كحزام السَّرج . » ونبلغ ضربا من التقييم النهائي لبراجيوني ــ العنيف ، الفاسد ، الوحشي، النرجسي ، الشهواني ، النهم ـ عندما تفكر لورا ، قبيل خاتمة القصة ، أنه «سيعيش ليرى نفسه يرفسه بعيدا عن معلفه منقذون للعالم جائعون آخرون . » ولكن لنا ان نلاحظ أيضا بهذه المناسبة ان لورا « الملائكية » ، المغلقة ، الباردة ، لا تحقق انسانيتها اكثر مما يحقق براجيوني البهيمي انسانيته . فالفعل في القصة في جوهره حركة الستير النشوى حول العذراء وقد تقررت نتيجتها مسبقا بارادة لورا العميقة ان تُلتَهم، ويقبن براجيوني الغريزي من تلك الارادة .

براجيوني يوضح استخدام الآنسة بورتر الصور الحيوانية كوسيلة لتعيين مكان الشخص الواحد سيكولوجيا ، ولكنها بارعة جدا ايضا في استخدام الصور الحيوانية لوصف جماعات او حشود من الناس . ومثلنا على ذلك تصويرها للالمان فيما بين الحربين في « البرج المائل » و « سفينة الحمقى » . فغرضها هنا ليس تمييز الافراد بعضهم عن بعض بقدر ما هو اعادة خلق مواقف او جنوفيات

جماعة معينة . والمشهد المشهور في « البرج المائل » ، حيث يتفـرج تشارلز ايتون على لفيف من اهل برلين وهم يحـــدقون مفتونين في واجهة دكان في يوم عطلة ، يرينا طريقتها على انجحها :

كان يرقب جماعة من الرجال والنساء المتوسطي العمر وقد تجمعوا صامتين امام واجهتين متجاورتين ليطيلوا النظر دونما كلام الى دمى خنازير ودمـى خنازير سكرية . وكانوا كلهم متماثلين على نحـو غريب ، كلهم من النمط الشائع . والشوارع تعج بهم - نساء ضخمت متمايلات قصيرات السـيقان كئيبات الوجوه ، ورجال مستديرو الرؤوس تستقر ثنايا الشحم على مؤخرات اعناقهم ، يبدون وكأنهم يحملون بطونهم المنتفخة بجهد يجر اكتافهم الـى الامام . كلهـم تقريبـا يقتـــاد زوجـــا من الكلاب الهضيمة ، المربربه ، القصيرة الارجل ، برسن مزين ، والكلاب ترتدي ثياب السنة : كنزات صوفية ، ولفافات من الفرو ، واحذية مطاط مبطنة بصوف الخراف . كانت الكلاب تئن وتشكو وترتجـف ، فيرفعها اصحابها برفق ليروها الخنازير .

في احدى الواجهتين كانت هناك مقانـــق ، وجنبون ، وبيكون ، وشرائح حمراء صغيرة : كلها خنزير ، خنزير حقيقي ، طازج ، مدخن ، مملـح مطبوخ بالفرن ، مخلل ، مبهر ، مهلم . وفي الاخرى كانت خنازير اصطناعية رقيقة ، خنازير من كعك اللوز ، وشرائح من السكر الوردي ومقانق مـــن الشوكولاته ، وقطع من الجمبون والبيكون مـــن الكريم المائع الملون بالوان الحياة . وبين الورق المقصب والمزكرش في الخلف كان هناك المزيـــد من أنواع الخنازير : خنازير من المخمل ، والدمقس ، والقطن المرقط والمعدن ، والخشب ، لكلها ذيـول معقوفة لعوبة ووجوه طفلية جذابة .

لقد وقف هؤلاء الناس ، والكلاب العصبية تتصايح بين اذرعهم . كلهم تلال من شحم ، وهم في نشوة عبادة الخنزير ، يحدقون بعيون رطبها الاعجاب والشهية . كانوا يشبهون الصور الكاريكاتورية التي تشنع بهم ، ولكنهم كانوا أيضا هم الاناس الذين رسمهم هو لباين ، ودورر ، واورا غراف . يشبهون شبها لا لبس فيه وجوههم القروسطية المتأخرة يملؤها الحقد المهلوس ونوع من القسوة الخاملة الشديدة التي تتصاعد ببطء من اعماقهم ، من خلال طبقات الشحم الجشع العاجز .

ان المشهد ولا شك يمسرح الوضع الخلقي في برلين قبيل الحرب العالمية الثانية ، كما انه يدفع قدما بحبكة القصة التي تدور في معظمها حول تدشين تشارلز إيتون ، طالب الفن الامريكي الساذج فهو اذ يرى اهل برلين أمام عرض الخنازير يتقدم خطوة اخرى في طريقه المتردد نحو كشوفه المتلاحقة .

واستراتيجية الآنسة پورتر في « سفينة الحمقى » كثيرا ما تشبه استراتيجيتها في « البرج المائل » ، حين تصور رحلة جماعة من الركاب ، معظمهم المان ، يغادرون فيراكروز الى بريمرهافن ووطنهم . بما ان القصة هنا رواية كاملة ، فاننا نجد ان الالمان في هذه السفينة تصورهم بتفصيل اكثر من معظم الالمان في « البرج المائل » ، ولكن قسوتهم ، ورضاهم عن انفسهم وشوفينيتهم ، وجشعهم وميوعتهم ، ومقاومتهم حتى للحقائق الاولية التي تنطوي عليها العلاقات الانسانية ، هذه كلها يتم تصويرها بمصطلحات حيوانية . على ظهر السفينة تلاحظ السيدة تريدويل الامريكية ان « حتى ألطف

الألمان كثيرا ما يلتهمون طعامهم كالذئاب » ، بينما نرى الضيوف على مائدة ربان السفينة ينهالون « على طعامهم الالماني الدسم الفاخر بشهية حارة » ، متوقفين أحيانا « لمسح أفواههم الحبلى ، وهم يهزون برؤوسهم الواحد للآخر صامتين » . هناك ويلهلم فريتاغ ، الذي من واجبه أن يعود الى مسقط رأسه لينقذ زوجته اليهودية ، ولكنه مع ذلك ينظر الى نفسه « كألماني خالص » ، والعالم كله « له ان هو الا أرض للصيد ، او معلف كبير » . وعمال السكر الذين حصرهم الربان في العنبر «كعديد من الماشية» ، يعترف فريتاغ انه يشعر تجاههم « غريزيا بالازدراء وعدم الثقة » ، تجاههم وتجاه « حشود الفقراء الذين يتناسلون كالديدان في القاذورات ، ويُنتنون الهواء المحيط بهم » . فيتساءل : « اي مخلوق يتحمل هذا سوى حيوان منحط ؟ » أما الربان ثيل فيشعر « انه لا يليق بكرامته أن يعترف بأن ثمة اي معنى او اهمية انسانية في ماجريات الغوغاء في العنبر » .

وعندما تفرغ المؤلفة من تجسيد طبيعة الداء الالماني ومدى استفحاله ، تنصرف بهمها نحو افراد معينين داخل الجماعة ، مستخدمة صورا مستمدة من حياة الحيوان لتصويرهم : فان بوسن ، تلميذ الرياضيات الانتحاري يرنو الى احدى فتيات الملهى « بشراسة هر خبيث » ، ويأكل « النفايات » ولكنه يؤكد ، وقد اطلق السكر لسانه في أسراره ، « نحن لسنا جميعا بالطبع من عشيرة الخنزير » . وهانس ، الفتى المبارز الذي جرح نفسه ، لهأجفان خارجية تجعله « يشبه ثعلبا ذكيا ، شابا » وهو ينظر الى كأسه تمتلىء بالـكونياك «

«كأنه سيثب عليها» ، ويدعو الفرنسيين «فصيلة القردة» . الموسات بمبعاتهن المريشه اشبه بالعصافير . وصاحب الدار له « عينان صغيرتان شاحبتان وراء اجفانهما الوارمه ، تخزران حقدا » ، وضحكه الشامت يجعله هو وزوجته يبدوان لتشارلز « لزوج من الضباع » . وفي « سفينه الحمقى » نجد ليزي سبولنيلدر « تصيح كانثى الطاووس بالالمانيه على رفيقها » ، وهو رجل سمين قمىء « احمر ، بوره كالخنزير » ، في حين ان المضمد يوهان « عليه سيماء كلب منبوذ لشدة توقه ويأسه » ، وهو يشتم عمه الاشبه بجيفة فتنة بانه «وحش اناني » . وهنا ايضا تندب الارملة المائعة العاطفه ويترسدورف فقدان وسادة لكراسي ظهر السفينة ، مصنوعة من « زغب الاوز الابيض الخالص ... كانت قد ارسلتها لها حماتها العزيزة ، ام زوجها الفقيد العزيز ، من المانيا الى المكسيك كهدية لعيد الميلاد »» وتكشف عن اسنانها للسيد ريبروهي تقول عنه في دخيلتها انه « كلب خنزير » . وهنا ايضا السيدة هوتن البدينة التي جعلت لها طفلا بديلا من كلب من فصيلة ال « بول دوغ » الانكليزي ، والتي تستنطق زوجها الأستاذ المتحذلق بعبارة « رجل قوي بريء يحدق في حفرة ملأى بأفاعي الكوبرا » .

من الجلي أن مؤدى الصور الحيوانية في عبارات كهذه هو خلق ما يشبه الكاريكاتور ، بقدر ما يكون مناسبا لكتابة ستيريه ساخرة . ولكن لابد من الملاحظة أن مؤدى الكاريكاتور عن طريق الصور الحيوانية يتسرب احياناً الى قصص لا يكون فيها مناسباً ، كما في قصة « الطريق النازل الى الحكمة » حيث نجد الضعف النسبي

في معالجة الموضوع والشخصية يفضح نفسه في رتابة من التشابيه بين الطفل ستيفن والحمل • ولكن عندما ترسم الصور الحيوانية الشخصية وفي الوقت نفسه تهيء هيكلاً بنائياً ، كما في قصة «السيرك» فاننا نجد بين ايدينا قصة فاخرة • الكنايات والتشابيه الحيوانية التي تستعملها المربية الزنجية دايسي في اوائل هذه القصة هي التي تعين النبرة وتوحي بالصراعات الأساسية • ففي الفقرة الاولى نرى الخيمة مكتظة بأناس يبدون لدايسي « كالذباب على اذن كلب • » وبعد ذلك بقليل تجعل دايسي تحذيرها لميراندا من فتية السيرك الذين يلعبون حول المقاعد الخشبية ، في مصطلحات حيوانية ، « لا تتدخلي بشؤون غيرك ••• بين الجماعة هنا قرود كثيرة ، دون ان تحاولي ان تكوني واحدة منها • » القصة مبنية على سلسلة من التجارب التي تكون مدخل ميراندا الى معنى حياة ، وهي تبدأ باكتشاف الطفلة فتية السيرك المبصبصين

وهم يطيلون النظر الى الأعلى ، جالسين القرفصاء • نظرت مباشرة في عيني احدهم ، فرد عليها بنظرة غريبة جعلتها تركز النظر فيه ، محاولة ان تفقه معناها • لقد كانت حملقة جريئة فيها ما يوحي بابتسامة خالية من كل عذوبة أو الفة •

مخلوق يرتدي زيا فضفاضا مزينا بالكشكش حول العنق والكاحلين ، بقحف أبيض كالعظم ووجه أبيض كالطباشير ، بحاجبين كثين متباعدين في وسط جبينه ، وجفنين في زاويتين حادتين سوداوين، وفم قرمزي طويل يمتد الى خدين هابطين ، يصعد طرفاه في تكشيرة مرة دائمة من الالم ، والدهشة ، دونها ابتسام ، وهو يقفز على سلك ممدود في وسط

الحلبة ... وراح الشخص اللاانساني يقفز في الاعلى فوق رؤوسهم ... توقف ، وزلق ، ورفرفت الساق البيضاء في الفضاء ، ثم ترنح ، وتمايل ، وزلق جانبا . وغطس وتعلق بالسلك بركبة فزعة ، ورأسه الى الاسفل ، والساق الاخرى تتحرك كاللوامس فوق رأسه ...

وصدمة الاكتشاف الثالثة تقع عندما تختبر ميراندا ما يحدث لجمهور الناس فيما يقوم المهرج بالاعيبه ، لانها تجد والدهشة تأخذ منها ان افراد الجمهور « يقهقهون بمتعة وحشية » ويزعقون «بضحك رهيب كشياطين في عذاب لذيذ . »(*) وفي اثناء ذلك يصبح المهرّج شخصا شبه انسابي ، شبه حيواني يملك عليها نفسها : « اما الرجل المعلّق بقدمه على السلك ، فراح يدير وجهه كالفقمة من ناحية لناحية ، ينفخ على الناس قبلات هازئة من فمه القاسي . عندئذ غطّت ميراندا عينيها وصرخت ... »

وتأتي لحظة المجابهة الرابعة عندما تصادف ميراندا وداي سي ، وهما خارجتان من الخيمة ، قزما يوصف بصور شيطانية بأن « له لحية صوفية صغيرة ، ويلبس قبعة مدببة ، وبنطلونا أحمر ضيقا ، وحذاءا طويلا معقوف المقدم . » أول الامر « انحنى القزم الى الامام وتمعّن » في ميراندا بعينين « ذهبيتين لطيفتين غير انسانيتين ، ككلب قصير النظر » . ثم « جعّد لها وجهه تجعيدة قبيحة ، مقلّدا

(*) التحول « من الانسان الى الحيوان الى الشيطان » سيتكرر في التقاء ميراندا بالقزم . ونجده أيضا في تطور ريك وراك في « سفينة الحمقى » ، وفي عدة أماكن أخرى .

وجهها • » سحبتها المربية من يدها ، ولكن بعد ان رأت ميراندا في وجهه ••• نظرة سخط ناء متعجرف، نظرة شخص بالغ فعلا•• اتتها بقشعريرة نوع جديد من الخوف : فهي لم تصدق انه انسان حقيقي • » وبعد ذلك ، في البيت ، كانت ذكريات الاطفال الآخرين تتالف من « خيول صغيرة رائعة ، لجامها مزين بالريش والاجراس ، تركبها سعادين صغيرة بديعة معاطفها من المخمل وقبعاتها مدببة ••• عنزات بيضاء مدربة ترقص ••• فيل صغير يضع قدما على قدم قرب قفصه ويفتح فمه ليطعم ، ياله من طفل! ••• مهرجون آخـــرون ، مضحكون اكثر حتى من المهرج الاول ، » سيدات يتعلقن باصابع اقدامهن « كالعصافير الطائرة ! » أما ميراندا ، فهذه الرؤى الطعولية لن تكفيها • « لقد حاولت ان تفكر في تلك الكائنات الجميلـــة الهوجاء ، كأنها تتذكرها فعلا ، وهي ترتدي الســـاتان الابيض والزركشات البراقـــة والاحزمة الحمراء ، وترقص وتلعب عـــلى الأراجيح ، وفي تلك الخيول الصغيرة الحلوة وكلها فراء ، والقردة الحمراء الجميلة الاليفة في ثيابها المضحكة • » غير انها عندما غرقت في النوم تلاشت ذكرياتها المخترعة امام ذكرياتها الحقيقية، ذلك الرجل ببياضه الفضفاض ووجهه الراعب المرير يسقط ارضـا ليموت ••• وجه القزم الملتوي دونما ابتسام • » هكذا توفقت المؤلفة في مسرحه دخول ميراندا عالم الشر الاخلاقي والميتافيزيقي ، مســـتفيدة من الصور الحيوانية كعنصر تركيبي ولغوي هام في رسمها •

وفي « جـواد أشهب ، فارس أشهب » حيث يتطور الموضوع أحيانا عن طريق الصور الحيوانيـــة ، نجـد قصـة مركبـة هي

أيضـا على تأريخ كابوسي ، تعـانيه بطلة مرهفـة الحساسية ، بين عالمي الانسان والحيوان ، بينما تفرض عليها تجربة الشر . هذه الرواية القصيرة تستخدم الكثير من الصور الحيوانية الصغيرة المتخيلة بوضوح ، كما في خواطر ميراندا عن بائع السندات الجشع ، وفي رؤيتها للمعسكر الذي « يعج ويتحرك بحياة لا هدف لها كحياة حشرات قاتمة اللون تتراكض هنا وهناك ، بحيث قد تلقى «كلبـا صغيرا مرحا جائعا يفرح للقمة التي يأكلها وقليل من ثرثرة يسمعها .» وعينا بيل ، محرر باب المدينة في الجريدة ، تراهما « ناعمتين ، لامعتين ، ولكن هوجاوين ، كعيني غزال » ، في حين يشرح تشك المحرر الرياضي ، عدم قبوله في الجيش ، بقولـه : « لقد قدمت لحمي للغربان ولكنها رفضته . »

بيد أن الصور الحيوانية تستخدم بمعنى أعمق في الرمـز الرائع المسيطر على القصة ، رمز حصان الموت ، وفي تطوير الموضوع الرئيسي محاولات ميراندا تخطي المرض الجسماني الذي يرمز الى الصراع الخلقي والروحي الذي يتألف منه الوجود الانساني . حتى قبل مرضها تقول ميراندا عن جمهور احدى المسرحيات : « لا نجرأ على النطق بكلمة عن يأسنا لبعضنا البعض ، اننا حيوانات بكماء ندع أنفسنا تحطم ... »

وفي المستشفى « كافحت تريد الصراخ ، قائلة «اتركوني ، اتركوني ، ولكنهالم لم تسمع الا اصواتا غير متماسكة ـ اصوات عذاب حيواني ، » بينما هي ترى في حلم الموت الهذياني (وهو فصل القصة المركزي) الذي يمثل أعمق رغبات الفنـان ـ ان تموت

وتضحي جزءا من الغابة الغاوية ـ مركبا شراعيا شـامخا ، ووراءه

> **غابة ، وحالما تراءت لها ، ادركت انها كل ماقرأته او اخبرته او شعرته او فكرته عن الغابات ، مكان سري للموت ، مكان يتلوى شديد الحياة مكتظ بالافاعي الرقطاء ، المتعاقدة ، والطيور الملونة كقوس قزح ، العيون الحاقدة ، والفهود بوجـوه حكيمة كالبشر ، واسود بلبد سخية ، وقردة طويلة الاذرع وتتهاوى بين أوراق لحمية عريضة تتوهج بضوء كبريتي وتنز بصديد الموت ، وجذوع متفسخة لاشجار مجهولة ملقاة في اسن زاحف . ودونمـا دهشـة ... رات نفسـها تركض حثيثا على هذه الخشبة العارضة ... والهـواء يرتعش بزعيق ممزق وصراخ أبح لاصوات تصرخ كلها معا ...**

ميراندا لا تموت ، ولكنها اذ تدرك معرفة الخير والشـر ، « ماعادت تجد في الحياة حرباً ، ولا وبـاء ، بل مجرد بيوت ستائرها مغلقة ، شوارع خاوية ، الضوء البارد الميت الذي هو ضوء الغد » . في هذا العالم لا مكان ايضا لآدم ـ الذي قد مات الآن ـ وهو الذي كان « نقيا ، في كل جزء منه كاملا لا اعوجاج فيه ، كما حمل الضحية لا بد أن يكون ، » هو أيضاً قد تحطم .

هناك قصص أخرى ، مثل « البرج المائل » ، تستخدم الصور الحيوانيـة كوسيلة تركيبية رئيسـية ، فتنجم عن التوتـر بين العالم « الانساني » المعروف ، والعالم « الوحشي » الذي يتكشـف شيئاً فشيئا محيطاً به ومهدداً إياه . فمثلا ، « سفينة الحمقى » تعتمد

في نسقها جزئيا على التقابل بين عالم العنبر (« تصاعدت من العنبر صرخة بحاء طويلة يجمد لها الدم كأنها صرخة قطيع من الذئاب » فيما « راح الحشد المظلم يتراص ويتكوم على نفسه ، يشرئب ويستطيل مكافحاً بضراوة داخل نفسه كأنما الافراد كلهم قد تشابكوا دون أن يستطيع أحد أن يفلت من أحد . ») وعالم الطوابق العليا المليئة بالالمان اللاإنسانيين .. وتتحدد هوية الالمان الخلقية من خلال ردود فعلهم للحياة السائدة في العنبر ، اذ تدل المؤلفة على أن ركاب الطوابق العليا قد تخلوا عن إنسانيتهم بتدميرهم بالضبط إنسانية الآخرين . والصور الحيوانية مهمة أيضاً في الاجزاء التي تروي حوادث الاغارة والسلب التي يقوم بها التوأمان الاسبانيان الشيطانيان ريك وراك بين الركاب « الوحشيين » . ويلحظ الراكب الامريكي دني ان هذين الاثنين ، بعد احدى ألاعيبهم الشريرة ، « انطلقا أمامه بعيون واسعة وشفاه فاغرة ، كلاهما يتدلى لسانه من زاوية فمه ، كالمجانين . » ولما كانا يتلصصان على الغزل الجاري بين رابر وليزي سبوكنكيكر ، اقتربا منهما بحذر والواحد يدفع الآخر « كالثعالب الصغيرة ... لئلا يفوز الآخر باللمحة الاولى ، وهما يتبادلان النظرات الخبيثة ، وبياض عيونهما يتألق ، وكل منهما لسانه الأحمر المدبب يدور في فمه المفتوح . » هذان التوأمان ، بالنسبة الى معظم الركاب ، « خارجان عن حظيرة البشرية » ، ولكن الدكتور شومان ، الاكثر توازناً ، يصفهما بانهما « وحشان صغيران » وان فيهما « مساً من الشيطان » . ...

فالصور الحيوانية اذن في تركيب قصص الآنسة بورتر ،

توجد ضمناً المستوى غير الانساني ، والمستوى نصف الانساني ، اللذين عن طريقهما يكافح أشخاصها لتحقيق الفهم وتحقيق ذواتهم . وفضلا عن ذلك ، فان الصور الحيوانية ، كوسيلة لتعيين نبرة الاسلوب ، تثير الانتباه وتركّزه معاً ، لان الصور بحد ذاتها ، كما يقول ايلدر اولسن (في مقاله عن « شعر والاس ستيفنز ») « تستطيع ١ ـ ان تجبر الذهن على الاضافة ، واعادة التنظيم ، والتوسيع ، ٢ ـ ان تنتج صوراً أخرى ، ٣ ـ أن تسبب استدلالات جديدة ، ٤ ـ ان تستتبع العواطف وسلاسل العواطف . » هذه الصور الحيوانية كثيراً ما ترد في مستهلاّت القصص ، وتكاد ترد دائماً في لحظات الذروة ، وهكذا فان المؤلفة تستتبع العواطف وسلاسل العواطف فيثار في أعماق القارىء الحسّ بالتوجّس ، والخوف والرعب ، والاشمئزاز ، الحس بشيء دفاعي وعودة غامضة الى الاسلاف ، ويقوى هذا الحسّ بانسراد الفعل المستمر الى ان تختبر القصة بدرجة من الاثارة والاستغراق غير عادية بالنسبة الى نوع المواضيع والحبكات التي تعالجها المؤلفة . لاحظ مثلا شدة الشعور الموصوف والمعاد خلقه في القارىء في المقتبسات التالية :

وعند ذاك انشبت المرأة المتسوّلة ، بضراوة الصقر المنقضّ ، مخالبها العاتية الطويلة ، أمسكت بثنية لحم عند الكتف وجرّتها ، جرّتها ببرارة وأظفارها عاضّة في الجلد ... كأنما الامر كله حلم مزعج . « سفينة الحمقى » .

... وقفت مصعوقة مكانها ، منفرجة الشفتين ، عاجزة عن التنفس بحرف ، وعيناها السوداوان كعيني افعوان تلتمعان بالشر على

على بعد أنامل قليلات منها ، وشعرت بانها تؤخذ عن غير رضاها الى حيث تتلاشى ... (« سفينة الحمقى »)

قالت : « انهم في كل دكان ، في كل مكان ، كقطعان من الجرذان الغازية ، لقد راقبتهم ، واعلم انهم دائبون يسرقون يميناً ويساراً ... » (« سفينة الحمقى »)

واذ جلس تشارلز على طرف الفراش النمع في ذهنه مشهد غريب : السيد يوسن ، طالب الاحسان ، يفرّ كغزال عبر فلوات الثلوج ، وهانس وتاديوس وروز ، وهو نفسه يطاردونه صائحين ، آخذين اياه ، بالحنجرة اذا اقتضى الامر ، ليعطوه العون والراحة . وجعل تشارلز يسمع الاصوات النائحة العميقة الصادرة عن كلاب صيد أبيه الرقطاء . (« البرج المائل »)

فالمؤلفة باختيارها صوراً قوية من ميدان واحد مثير للذهن تستثير نوعاً معينا من العواطف ، وفي الوقت نفسه تتحكّم بمشاعر القارىء وتوجّهها ببراعة الشاعر ودقته .

عندما نشير الى استخدام الآنسة بورتر الصور الحيوانية في وصف الشخصية وتحديد العناصر التركيبية في قصصها ، فاننا نقول ضمنا انها أيضا تستخدم هذه الصور في وظيفة رابعة ـ تقديم الاحكام التقييمية . ومن وجهة النظر الاحصائية الصرف ، واضح ان أغلبية الصور في القصص الست التي هي موضوع البحث مستقاة من حياة الحيوانات البرية . كاثرين آن بورتر ، بالطبع لا تهمها الحيوانات بحد ذاتها كحيوانات ، ولكنها تلجأ اليها كمراجع تعينها في مسرحه وتقييم الانماط الانسانية ، او ، كما يقول والاس فاولي (بصدد

مستعملة اخرى للصور الحيوانية ومختلفة عنها جدا ، ماريان مور) :
« إنها تمثّل باسم واحد عالماً روحياً وكائناً انسانياً ، في آن معاً • »

يبدو أن الآنسة پورتر تتفق مع توماس هاردي التي كتبت هي عن عقيدته بأن الطبيعة الانسانية ليست مبنية على العقل العام ، وان فيها مكاناً عميقاً لا ينفذ اليه الذهن ، حيث تنام الوحوش العمياء وتستيقظ ، وتتقاتل فيما بينها وتقتات على الموت • » وهي ترى ان العالم الانساني ـ او الخلقي ـ الوحيد يُخلق من الصراع الدائم مع ألقوى الحيوانية التي هي داخل الفرد وحوله • انه وجود خطر في أحسن الاحوال ، لان هذه القوى قد تثور وتنفجر في اية لحظة ، وحتى أشد الافراد جرأة وحساسية ليسوا بمنجى منها ، اذ ليس لديهم الا نزاهتهم وصلابة ارادتهم سلاحاً ضد القوى السفليّة هذه •

وهكذا فان الطفلة ميراندا ، في قصة « السيرك » ، تستفيق لتكتشف القوى السوداء اللاعقلانية التي ستغدو وجوداً دائماً ، وميراندا في قصة « جواد أشهب ، فارس أشهب » ، رغم انها راشدة ، قد جابهت الشر ولكن وراء أقنعة متباينة ، وستيفن في « الطريق النازل الى الحكمة » يعلم وهو يكرر رقيته ضدّ الوجود ـ « اكره ابي ، اكره جدتي ، اكره عمي داود ، اكره جانيت العجوز ، اكره مارجوري اكره أبي اكره أمي ••• » ـ أن أقاربه الكبار الاشبه بالوحوش سيلتهمونه • وبالنسبة الى تشارلز ابتون، ليس ثمة الا نهاية واحدة ممكنة لحلم « الثعالب المبتسمة ، والذئاب لجائعة ، والهررة الكسولة ، والنمور ، والضباع ، والنساء الشرسات السليطات » في برلين (« البرج المائل ») ـ وتلك النهاية هي

الدمار . لا شك ان بعض القراء يرون ان عالم كاثرين آن پورتر « عالم اسود مأساوي ، تملؤه النكبات ، وانسحاق القلب ، والخيبة التي تحطّم الروح » (كما يقول الناقد جيمز و . جونسون) . ولكن سواء اتفقنا على ذلك ام لم نتفق وسواء أقبلنا رؤيا المؤلفة الشاملة للحياة ام لم نقبلها ، لا بد من الاقرار بانها ضمن رؤياها الخاصة للوجود الانساني ، قد اختارت ببراعة فائقة نوعاً ملائماً من الصور تمسرح فيه حسّها للحياة الخلقية . وكما يقول جورج ت . رايت : « حتى أشدّ المخبرين الصحفيين موضوعية يشيرون ، عن طريق ما يختارونه من موضوع ومن كلمات ، إلى موقف ما ازاء ما يكتبون عنه ، وفي الكتابة الجيدة يكون هذا الموقف منطقيا ومتماسكا بما يكفي لان يكون مفهوماً كوجهة نظر معينة . »

تطبيقات
«٢»

فحص العمل الأدبي
الأنماط العليا والتأويلات

العفة، والانبعاث، ونظام العالَم في
"كل شيء بخير اذا انتهى بخير"

أريك لاغوارديا

أريد في هذا البحث أن أعالج مسرحية شكسبير « كل شيء بخــــير اذا انتهى بخـــــير » All's Well That Ends Well بمصطلحات ما أعتقد أنه هدفها الشعري الرئيسي : مسرحية انبعاث(*) الانسان ومحاكاة حالة « وئام العالم » Concordia Mundi والمسرحية يمكن قراءتها ككناية درامية توفّق بين ما سماه غريفـل

(*) Regeneration تعني في الأصل الديني الميلاد الثاني ، ميلاد الروح ، ومن هنا جاءت معاني الانبعاث الروحي ، والتجدد • وكلها مقصود في كلمة « انبعاث » كلما وردت في هذا المقال •

ــ المترجم ــ

« قوانين الطبيعة المتباينة » ، وتمثّل ما كان سدني يدعوه بعالم ذهبي ، لا عالم نحاسي • والمسرحية بتقديمها تصاعدامن حالة الموت الى حالة الانبعاث، تعكس اهتمام عصر النهضة بفكرة تجدد الطبيعة وكمال الانسان الدنيوي •

ان الصراع الذي تسعى المسرحية في فكّ أزمته ، اذا استعملنا لغة احدى المشكلات الاساسية في تاريخ الافكار ، هو الصراع بين الطبيعة والروح • لا شك أن فعل المسرحية بتقاليدها الدرامية لا يشير بصراحة الى قضية بمثل هذه الضخامة • اي أن المسرحية ليست ممنطقة فلسفيا ، غير ان مندرجها المجازي او الرمزي يقرن الفعل والموضوع الى قضايا أكثر شمولا من تلك التي تقدمها حرفيا في جوها البلاطي والرومانسي • والموضوع اللصيق اكثر من غيره بما يقع في المسرحية ، والوارد بالتالي اكثر من غيره في تحليل الدرامة ، هو الصراع بين العشق والطهارة • وعلى هذا المستوى لنا أن نعتبر المسرحية ، ما هي فعلا بالحرف : درامة رومانسية حول صراعات الحب • ولكن مشكلة « الطبيعة ازاء الروح » ليست بمنأى عن مشكلة « العشق ازاء الطهارة » • وفكرة الطهارة في « كل شيء بخير » ، المتمثلة في شخص هيلينا ، تتصل بصراحة بالعالم الديني الما وراء الطبيعة بكل ما كانت تحمله من معاني الفضيلة ، والنظام الازلي ، والكمال في عصر النهضة الانكليزية • وفكرة العشق ، المتمثلة باحد أشكالها المهمة في شخص بارولس ، تتصل بأحط دركات الطبيعة بما فيها من أوضار ، ونواقص ورذائل •

المشكلة التي تسعى المسرحية في حلها هي صراع قائم كله

داخل العالم الطبيعي • وبعبارة اخرى ، فان هدف الدرامة ليس حل ازمة الصراع القائم داخل العالم الطبيعي بين ذلك المستوى من الطبيعة الذي يمس حميماً العالم الالهي الذي يعلوه ، وذلك المستوى من الطبيعة الذي يمس حميماً العالم الشيطاني الذي هو أسفله • وبالاضافة الى ذلك ، فان تلك الوظيفة الرمزية الممتعة ، وظيفة العفــــة ، التي يوضحها لنا الاستاذ وودهاوس وآخرون ، فاعلـــة فيما ارى في مسرحية شكسبير هذه • فالعفة في « كل شيء بخـير » ، كمـا تجسدها هيلينا ، قوة فاديـة تحتوي عنـاصر من العـالم الطبيعي ، والالهي ، كليهما • وأثرها في عالم المسرحية هو الحل النهائي للتوتر بين العشق والطهارة ـ في مثالية الحب العفيف ، او الهوى العذري• والميزات الخاصة بهذا الحل سأوضحها في التحليل التالي • ولـكني هنا اود أن اذكر النتائج العامة التي توصلت اليها في دراسـتي هذه المسرحية • فأنا اعتقد أن « كل شيء بخير» يجب ان تقرأ مجازيا أكثر مما كانت تقرأ في الماضي • انها درامة رمزية تسـتهدف التوفيق بين أقاصي قوانين الطبيعة التي تمثلها في المسرحية مشكلة « العشق ازاء الطهارة » بابعادها الرومانسية • ويتم التوفيق بلغـــة وئام الحب العفيف » الذي هو ـ اذا اعتبرناه مجـــازيا ـ صـــورة ل « توائم العالم »•

سأركز في التحليل التالي على فعلين سرديين انبعاثيين ، في المسرحية ، هما التدشين والتطهير ، وعلى التفاعل بين العالمين الالهي والطبيعي من خلال هيلينا وعفتها ، وكذلك على طبيعة الحل الذي تتحرك

المسرحية باتجاهه • وفي ختام البحث سأقترح ان ثمة علاقة بين اوجه المسرحية الشكلية والانهماكات الفكرية للعصر الـــذي كتبت فيه • وطلبا لتوضيح هذه العلاقة ، استخدمت بعض أفكار نورثروب فراي وأريك آوارباخ ، بالترتيب ، لتعيين الميزات الشـكلية والفكرية في هذه المسرحية • والتوازن الخاص بين الطبيعي والالهي الذي تنتهي الى تأكيده المسرحية انما هو (بلغة فراي) التوازن المحفـــوظ على « الفـــرار الرومانسـي » بين التمثيـــل الاسـطوري كليـا للواقع وضرب من تمثيل للواقـــع اكثر معقوليـــة • هـــذا التـوازن بالـذات انعكاس لما يصفـــه اواربـــاخ بأنـــه هبـــوط المحاكاة الصورية في اتجاه المحاكاة العلمانية (الدنيوية) • وهـكذا فان اهتمامات فراي واوارباخ الشكلية والتاريخية كلتيهما تؤيد طبيعه مسرحية شكسبير الفكرية والتركيبية الخاصة •

« كل شيء بخير اذا انتهى بخير » تبدأ بالفوضى وتنتهي بالنظام• في مستهلها نجد أن كونت روسيّون الشيخ قد مات (وماتت معه ، تقديرا ، تقاليد الفضيلة والنبل العظيمة)، مخلّفا برترام، الكونت الجديد بدون أب ، وأمّه بدون زوج • وأبو هيلينا ، الذي كان طبيبا ذا مقدرة عجيبة على الشفاء ، ميّت أيضا • ملك فرنسا يعاني من ناسور ، واهل فلورنسا بحاجة الى عون فرنسي في حروبهم • ومن الناحية الرومانسية فان هيلينا تحب برترام ، ولكن الحاجز الاجتمـــاعي والعاطفي الذي بينهما لا تعرف هيلينا كيف تلتف حوله او تحطمه • أما برترام ، وريث تقاليد روسيون ، فيبدو أنه لا يعد بأكثر من قوامه الجميل لتحقيق ميراثه النبيل • هذه الظروف التي تفتتح بها المسرحية

تعيّن مجتمعا يعوزه النضج والنظام وفيه هيلينا وبرترام ، ولكليهما مصيره الخاص الذي لا بد من تحقيقه • الشروط القائمة في هذه الكوميدية الرومانسية تشير الى ان هيلينا ينبغي عليها ان توجد اتحادا مشروعا مع برترام ، وان برترام ينبغي عليه ان يتخلى عن خلاعاته ويصبح أهلا لان يحمل اسم روسيون • وبالاضافة الى مشكلات حب خائب وميراث غير متحقق ، فان ملك فرنسا يطلب شفاء لناسوره مما يرمز الى عودة البلاط الفرنسي المروض الى العافية • هذه هي غايات فعل المسرحية : انها تشمل التنامي الشخصي نحو النضج من ناحية ، والشفاء الاجتماعي على نطاق واسع من ناحية اخرى •

فاذا ابقينا هذه الخلفية في البال استطعنا أن نميّز في المسرحية موتيفين اثنين : افعال التدشين والتطهير • ومن الجلي ان انساق الفعل هذه انبعاثية النتيجة ، غير انني أميّز بينهما لما يمثلانه من توكيدات متباينة في المسرحية •

أما موضوع التدشين المجدّد للنفس فيشمل هيلينا وبرترام كليهما • فبالنسبة الى كل منهما نجد أن محتوى حياة الشخصية يستحيل ويتبدل • الا ان طرق التدشين مختلفة • هيلينا تنطلق بتصميم عظيم في طلبها حب برترام بينما يرفض برترام حتى النهاية الاعتراف بالتغيّر الطارىء على حياته • ورغم تصميم هيلينا الظاهر على دخول عالم الحب ، فانها موزّعة المشاعر بصدد الخطى الضرورية لمثل هذا التدشين • هذا التحول من العذراء الى المرأة ، تتمناه وتخشاه معا • انها تدرك أن دخولها الى كينونة المرأة لا يمكن ادراكه الا

بالخضوع للشهوة ، بيد انها مصممة ألا تجعل خضوعها يقلّل من القيمة النهائية لعفتّها .

هذا الموقف المتضاد من الشهوة والطهارة نجده في المشهد الاول من المسرحية حيث يستغرق بارولیس وهيلينا في حديث عن العذرة . تسأل هيلينا ، منسجمة مع وضعها كعذراء شابة : « الرجل عدو العذرة . كيف نمترسها عنه ؟ » غير ان بارولیس يزدري بمثل هذا الجبن ، ويجادلها (كما يفعل «كومَس» في مسرحية ملتون) قائلا : « ليس من حسن السياسة في دولة الطبيعة الحفاظ على العذرة . وفقدان العذرة زيادة عقلانية ، وما جاءت عذراء يوماً الى ان فقدانها بشكل مستحب ؟ » بوسعنا ان نرى في هذا المشهد تغيّر موقف الطبيعة » ، تجيبه هيلينا بسؤال : « كيف العمل يا سيدي على فقدانها بشكل مستحب ؟» بوسعنا ان نرى في هذا المشهد تغيّر موقف هيلينا من رفض ساخط ، وان يكن عابثاً ، لفقدان العذرة ، الى تساؤل حذر ، ما زال عابثا ، عن نحو تستطيع عليه ان تفقدها وتحتفظ في الوقت نفسه بعفتّها . بالاضافة الى ذلك ، فان وظيفة بارولیس الشيطانية بارزة جدا في هذا المشهد . انه يمثل وجهة النظر « الطبيعية » ـ وجهة نظر الخليع . « قانون الطبيعة » لديه يماثل « ميثاق الطبيعة » لدى كومس ، عن طريقه يستشهد بقانون كاذب للطبيعة لا يأخذ بعين الاعتبار متطلبات الطهارة التي تضع الانسان وعالمه في مصف عالم اسمى هو عالم الفضيلة والنظام . والمشهد كله يعبّر عن ذلك الصراع بين مختلف قوانين الطبيعة الذي اقلق غريفيل . ويجعل شكسبير الصراع دراميا عن طريق التدشين الذي

تتمناه هيلينا وتخشاه ـ التدشين الذي يؤهلها دخول عالم العشق او الشهوة •

وهيلينا ، عند نقطة اختيار برترام زوجاً لها ، مكافأة لها على شفاء ملك فرنسا من ناسوره ، تأخذ تدرك اكثر فاكثر مغزى القرار الذي يواجهها ـ وصعوبته •

الحمرة التي في خدي تهمس لي قائلة :
« اشتد حمرة لاختيارك • ولكن اذا رفضت
فليجلس الموت الشاحب على خدك أبدا ،
أنا لن اعود اليه أبدا ثانية • »

والان ، ديانا ، اني اهرب من معبدك ،
ونحو الحب الآمر الناهي ، ذلك الاله العلي ،
تنطلق تنهداتي وحسراتي •
(٢ ، ٣ : ، ٧٥ – ٧٨ ، ٨١ ـ ٨٣)

ومجمل القول ان القرار الذي يواجهها هو مسألة حياة او موت • فاختيار الحب لدى العذراء يجلب لها الحياء والخجل ، غير ان رفض الفتاة أن تصبح امرأة يجلب لها الموت مجازاً • وما تدشين هيلينا سوى هربها من هيكل ديانا الى هيكل ايروس • وفي مكان سابق من المسرحية تكشف لنا عن وعيها هذا التحول :

انت التي
تذكرين في عمرك الطويل الشريف
صبىً ملؤه الفضيلة ،
ان كنت يوما في لهيب صادق من المحبة
قد تمنيت بعفة وأحببت بلهفة ، حتى كانت
ديانا ربة الطهر والحب معا ، آه اذن ،
فارحميني انا التي في حالة أعجز فيها عن الخيار •

توحيد ديانا وايروس في هـذا الكلام الذي تخاطب به هيلينا الكونتسّة ، يكشف عن هدف هيلينا في المسرحية • فالخيار بين الحب والبكارة الدائمة يأتيها وكأنه الخيار بين الحياة والموت •

العذرة في المسرحية حالة تمثل الطبيعة وهي غير محققة ذاتها • والشهوة التي تناقض العذرة قد تتخذ لها شكلين اثنين • فهي قـد تكون الشهوة التي تنحدر بالانسان نحو الطبيعة ، بالمعني الذي يقصد اليه بارولیس ، وهي في هذه الحالة الطبيعة وقد افسدت ، لا حققت، ذاتها • أو قد تكون الشهوة التي تلطفها العفة ، فتكون الطبيعـة في هذه الحالة قد رفعت الى الاعلى ، الى حالة الانبعاث والتجدد • وهذه هي الحالة التي تتطلع اليها هيلينـا • انهـا تحوي شوكـة العشق ووردة البراءة معاً (كما تقول الكونتسّه في مـكان ما مـں المسرحيه) : فيصبح ايروس وديانا قوة واحدة تحقق الطبيعة •

ان هيلينا بعون من القوى الالهية التي بداخلها بسبب عفتها (مما يعيّنها على انها الموازية الارضية لفضيلـة سماوية) ، تتجنب تأثير بارولیس المفسـد ، وتتمّم تدشينها من عـذراء الى امـرأة • وتكتمل المرحلة الاخيرة من هذه الرحلة نحو الوعي الانثوي التـامّ بعـون من الفتـاة الفلورنسـية ديانا ، وهي موازيـة أرضية لربة العفاف • واذ تُحلّ هيلينا نفسـها محل ديانا ، فانهـا تتقدم من الاتحـاد الشبهي ببرترام الى الاتحاد الصادق الصحيح • وهـكذا ، عن طـريق الفتـاة الفلورنسـية ، تتحقق أمنيـة هيلينا من ان تكون الالهة ديانا « ربة الطهر والحب معا » •

وتدشين برترام يشبه كثيرا تدشين هيلينا ، لانه هو ايضا يتحرّك من الصبي الى النضج وتحقيق الحب الصادق • بيد ان حالته الفتيّة انما هي حالة الجهل واللامسؤولية • يقال لنا في مطلع المسرحية ان برترام هو الوريث النبيل لحقوق روسيّون ، ويرمز الى ذلك بالخاتم الذي وهبه اياه والده والذي فقدانه « هو اكبر عار في الدنيا » • ويقول له لافو : « عليك ان تحمل عاليا سمعة أبيك » • غير أن افعاله في معظم المسرحية تدل على انه عاجز عن الاخذ بهذه النصيحة • وبارولیس يغري برترام بخرق وصية الملك التي أبقته في بيته ، بعيدا عن الحروب الفلورنسية • وفي هذا الاغراء نتبين ثانية وظيفة بارولیس الشيطانية في المسرحية • واذ يغضب برترام على ارغامه على الزواج من هيلينا ، يذهب هو وبارولیس الى فلورنسا •

أما المراحل الرئيسية في تدشين برترام لحياة الانبعاث نحو النضج والفضيلة فهي : اكماله سراً زواجه من هيلينا ، ورفضه لبارولیس ـ والتجربتان تقعان في تلاحق مباشر • وزواج برترام ، دون أن يعي ، من هيلينا تتأكد اهميته بالشرطين اللذين ، بمفارقة ساخرة ، يفرضهما هو نفسه على زوجته :

يوم تضعين على اصبعي الخاتم الذي
لن يخلع أبداً ، وتريني طفلا ولده جسدك
من صلبي أنا ، حينئذ قولي اني زوجك ...
(٣ ، ٢ : ٥٩ ـ ٦٢)

وتحقيق النصف الثاني من هذه العبارة ، الذي يرضى به برترام في ختام المسرحية ، هو الزواج الحقيقي لهذين الشخصين

ولو أن برترام لا يدرك ذلك حينئذ • وخلع خاتم برترام ، الذي هو شارة نبل آل روسيّون ، فعل رمزي يجرّد منه موقتا صورة النبل الذي لم يصبح بعد أهلا له ، ولن يصبح اهلا له حتى يدرك طيبة هيلينا وحبه لها • وفي مشهد المسرحية الاخير ، حين يقبل هيلينا ورباط الحب الطاهر بينهما ، يخرج برترام عن حماقته ويتم تدشينه لحياة انبعاث جديد ، هي حياة النضج والفضيلة •

ولئن يمسرح موتيف التدشين تجربة الافراد ، فان موتيف التطهير يمسرح التجارب الفردية والمدنية معا • وهيلينا أهم الاشخاص هنا ايضا • ثمة تأكيد على قواها الفادية ، التي تتصل بطهرها بشكل واضح • فقوة طهرها لا تتيح لها في النهاية مذاق حقيقة الحب الجسدي العفيف فحسب بل تنقذ عالم المسرحية من حالة السقوط • وتتكشف لنا مؤهلاتها البارزة كفادية ومنقذة في طرق عدّة • وأول تلميح الى ميزاتها غير العادية نجده في الاطراء الكبير الذي تطريه الكونتسه على أبيها ، اذ تقول : لقد كان رجلا « براعته لاتقل عظمة عن استقامته ، ولو طال به العمر لجعلت الطبيعة خالدة • » ونعلم أنها قد ورثت الكثير من هذه الفضيلة ، وان شخصيتها تضفي قوة خير على الآخرين • واول شاهد حقيقي على قوى هيلينا الشفائية هو شفاؤها ملك فرنسا • فالملك ، بعد أن أخفق عديد من الاطباء في شفائه من ناسوره ، يوافق على ان يتيح لهيلينا فرصة المحاولة ، فتطلب اليه أن يثق في عون السماء بواسطتها ، لا في مجرّد المهارة الانسانية ، ويشرع هو بالاحساس بالقوة الخارقة التي تتمتع بها العذراء الشابة :

احسب ان فيك روحا مباركة تتكلم
بصوتها القوي من داخل عضو ضعيف ...
(٢ ، ١ : ١٧٨ - ١٧٩)

ان لاول فعل تطهير تقوم به هيلينا ، وهو شفاء الملك المريض ، أثراً أبعد من اسباغ الصحة على رجل واحد . ففي اوائل المسرحيه يجد القارىء ما يحمله على الاعتقاد بأن البلاط كله موبوء بالفساد ، وأن داء الملك انما هو رمز لذلك . وهكذا ، فان هيلينا ، بشفائها ملك فرنسا ، تكون قد قامت بفعل رمزي يشير الى شفاء عالم البلاط كلــه .

ومن قبيل المفارقة ، نجد أن أصرح شهادة على قوى هيلينــا الفادية تأتينا من بارولیس ولافو . هذا الاخير يعترف أن فيهـــا « اظهارا لمفعول سماوي في ممثل أرضي » ، وهما يتباحثان كمـــا يــلي :

باروليس : غريب ، غريب جدا ، هــذا مجمل القضية
وسأمها . اما هو ، فخبيث الروح جدا
حتى انه لن يعترف بأنها ـ
لافو : يد السماء نفسها .
باروليس : نعم ، هذا ما أقوله .
لافو : في أضعف ـ
باروليس : واوهن خلقه ، قوة عظيمة ، تفوق عظيم ،
وعلينا ولا شك ان نستفيد منها في أكثر من شفاء
الملك وحده ، بحيث علينا ان نكون ـ
لافو : على العموم شاكرين .
(٢ ، ٣ : ٣٣ - ٤٣)

هذا الحوار التجاوبي الكوميدي الوجيز يلعب ، فيما ارى ، دورا كنائيا مهما في المسرحية . انه يثبت علاقة هيلينا بالعالم الالهي،

انه يمتد بمغزى فعلها الشفائي الى ما هو أبعد من مجرد شفاء الملك ، والعبارة الاخيرة ، « على العموم شاكرين » ، تعبّر عن موضوع المسرحية الانبعاثي كله ـ اعادة الصحة الى المجتمع ، عودة النقاء والنظام المنعكسة في خطاب الملك حول فكرة النبل المثالية ، فك الصراع في حب هيلينا ، استعادة برترام بعد ضلال ، والتطهير النهائي لاثر باروليس الشيطاني .

واهم قسم من تطهّر برترام هو اكمال زواجه من هيلينا شعائريا ، الامر الذي يحقق شروط الزواج الصحيح التي نص عليها في رسالته اليها . فتحقيق هذه الشروط التي جُعلت لتبدو مستحيلة التنفيذ ، وحيلة استبدال ديانا بهيلينا ، طريقتان مجازيتان للاشارة الى ان مصير برترام الصحيح ليس فقط تحقيق ميراثه النبيل، بل الارتباط ايضا بهيلينا برباط الحب الصادق . بل ان الاول مشروط بالثاني . فهو لا يتقمص دوره الكامل كالكونت روسيّون الى ان يعترف بأن هيلينا زوجته الحقيقية .

أما باروليس فهو الحاجز الاخير بين برترام وخلاصة . غير ان ازالة اثر باروليس لا يتخذ شكل ازالته من مجتمع المسرحية . يقول نورثروب فراي ان من دلائل طبيعة الكوميدية ان الشخصيات التي يستهدف منها عرقلة شفاء المجتمع او اعاقة زواج البطل والبطلة ، يتم رد اعتبارها في كثير من الاحيان في ابداء المجتمع كرما ازاءها مشفوعا بالثقة ، شخصيات كهذه تتقلص الى حد زوال كل فاعلية فيها ، ثم تدعى الى حفلات الوئام التي تختتم بها عادة المسرحيات

التي من هذا النوع • وهذا ما يحدث لبارولیس • انـه يُذَلّ ، ثم يعد بأن « يندم لما تبقى من عمر الطبيعة » • يرفضه برترام، ثم يسمح له بالاشتراك في الوليمة في النهاية • وتقليص بارولیس الى حد العجز انما هو بحد ذاته رمز للتطهير • والنتيجة هي ان برترام والمجتمع كله يتحرران من شيطانيته •

لقد اكدت في هذا التحليل للمسرحية ، على ما للشخصيـه والفعل من وظيفة رمزية • ومن هذا التركيز ، أحسب أن القصـد في المسرحية قد انكشف • انها درامة رمزية تُدْرَك فيها حالـه الانبعاث للنظام الطبيعي نتيجة لتطهير مجتمع المسرحية كله ، وتدشين الشخصيتين المركزيتين في حياة الفضيلة الناضجة • والذي يبلـغ بالدرامة هذه النهاية الانبعاثية هو على الاخص دور هيلينا نفسها • فقوة عفتها الفادية لا تتيح لها فقط حلا لصراعها الشخصي بين قيم ايروس وديانا ، بل انها ايضا تساعد في تصحيح العالم الخيالي الذي تتحرك من خلاله ، وذلك بالتوفيق بين مستوى التجربة الشهواني وقيمة النقاء والطهر النابعين من النظام الازلي للعالم الاسمى •

النقطة الرئيسية التي تبرز من هذا الضرب من المقترب من « كل شيء بخير » هي ان صراع الشهوة والعفة في المسرحية ، مع التوازن اللاحق بين هاتين القوتين ، هو كناية مطولة للتـوتر الاكبر بين الطبيعة الساقطة وعالم الهي ، وللتفاعل بين هاتين المنطقتين الـذي ينتهي الى حل التوتر • وحيث ان قوة العفة على اشد الصلة بالعالم الاسمى ، وقوة الشهوة على أشد الصلة بادنى دركـات الطبيعـة ،

فان مشكلات الحب الرومانسي قادرة على حمل هذا العبء الانف من المنى : وليس من الزائد ان نتوقع ان نجد كل عناصر درامة الحب العفيف قد تم التحكم بها لتحاكي عالما طبيعيا مفدى ، دون الاكتفاء بمجرد القول لنا شاعريا ان الحب الصادق أشبه ما يكون بالخلاص • وانبعاث الانسان وتجدد عالمه لا يعملان في هذه المسرحية كسند بلاغي لحالة الفضيلة التي يتصف بها الحب الصادق ، بل بالعكس ، اذ ان حالة الفضيلة اللازمة للحب الصادق هي التي تعمل على صورة مجازية تمثل الكمال في النظام الطبيعي •

وفي الختام ، اود ان اعين نوع الحقيقة او الواقع الذي تجري محاكاته في مسرحية شكسبير ، وأوضح ملاحظاتي بالرجوع الى بعض النقاط التي يحددها اريك اواورباخ في « المحاكاة » Mimesis ، ونورثروب فراي في « تشريح النقد » Anatomy of Criticism • ثمة دلائل في عصر النهضة تشير الى ابتعاد عن الاهتمام بنظام فوقي من الكمال في اتجاه الايمان بنظام طبيعي الهي الترتيب يكفي لان يكون سببا لرد الاعتبار الى الانسان وعالمه • ففي الكثير من شعر النهضة ، بما في ذلك « كل شيء بخير » تستخدم اساليب كنائية للكشف عن حلول الروح في العالم الطبيعي بدلا من تقليد حقيقة روحية فوقية • والهدف من هذا الشكل من التعبير هو تمثيل الطبيعة شعريا وقد اعيدت الى مكانها الصحيح مباشرة تحت النظام الازلي للعالم الالهي (مقلدة

اياه) • وهذه رؤيا للحقيقة تشمل دوافع الحياة الشهوانية وقد اقترنت وتناغمت مع الطهارة المثلى التي يتصف بها عالم الروح • وفي هذا الموقف من الحقيقة والواقع ، نجد أن مستوى الطبيعة الاسفل الذي يقرن بالجنس لا يرفض رفضا تاما ، بل انه يطهر من اوجه الفساد فيه بحيث يستطيع العشق ان يأخذ مكانه في عالم تحركه القوى الشهوانية والقوى الاخلاقية معا • وهكذا ، فان تمثيل الحقيقة في « كل شيء بخير » لنا ان نراه كانعكاس ـ موضوعا وشكلا ـ لموقف ثقافي سائد في النهضة • اما موضوعا ، فانه يترجم الى فعل درامي رمزي رغبة النهضة الشاملة في التقدم من حالة طبيعية ساقطة الى حالة مفداة ، منقذة ، واما شكلا ، فانه يقيم علاقات متوازية ـ عن طريق الشخصية ، والفصل ، والصور المجازية ـ بين الطبيعي وما فوق الطبيعي لكي يعبر عن حلول الالهي في الطبيعة ، بدلا من تفوّق الالهي على الطبيعة •

بعض ما يعنى به الكتابان « المحاكاة » و « تشريح النقد » هو محاولات الثقافة الغربية الفكرية والابداعية نفهم العلاقة بين الطبيعي والروحي • ورغم ما بين طريقتيهما من فروق ، فاني اعتقد ان اوارباخ وفراي يصلان الى نتائج متشابهة ، وهذه بدورها تؤيد بعض ملاحظاتي عن « كل شيء بخير » وعن نوع الحقيقة التي تمثلها • قبل كل شيء ، كتابات الخطوط العمودية والافقية التي يستعملها اوارباخ في بحثه الابتعاد عن الصوري الى العلماني في تمثيل الحقيقة والواقع ، تساعدنا في المزيد من الدقة في تحديد

العالم الخيالي fictional الذي تحدثت عنه • فالخط العمودي (الصوري) يعني استمرارية الطبيعة والروح معتمدة على القبول بالزمني وبالازلي معا ، ولكنها استمرارية تعلو فيها في النهايـــه الحقيقة الالهية على الارضية او « تحققها وتكملها » ، وهناك في النهضة ذوبان لهذا الخط العمودي الصوري في اتجاه الخط الافقي أو العلماني ، الذي يعني مصير الحياة الانسانيه ــ وهو مصير زمني• ونتيجة لهذا التنائي عن الصوري نحو العلمـاني ، لابد من فكرة جديدة لاستمرارية الطبيعة والروح • وهذا يعني بالنسبة الى الشعر ، انه ما عاد بالامكان تمثيل الحقيقة صوريا • ولكن لا ريب ان في الكثير من شعر النهضة دلائل على ان الصلة الصورية أو الفوقيـة بين الحدث الزمني وتتمته في السماء لم تنقطع نهـائيا بحيث تزيل كل أثر لعالم الالهي في عالم الطبيعي • ومسرحية «كل شيء بخير» مثلا ، تقدم عالما خياليا حيث لا الطبيعي ولا ما فوق الطبيعي يدعي الاولوية المطلقة ، رغم ان مشهد الفعل نفسه محصور بحدود العالم الطبيعي • أما الطبيعي فيعبر عن ادعائه باطار من اهميـة تجربـة العشق • في حين أن ما فوق الطبيعي يعبر عن ادعائه بواســـطة ضرورة نظام طبيعي فاضل وعقلاني صادر عن مشيئة الله • في هذا التمثيل الصوري المحدد جدا للحقيقة ، ليس هناك محاكاة شعرية مباشرة لعالم الروح الاسمى • الا ان اثر ذلك العالم في الطبيعـة يتكشف بواسطة اشكال شتى من الموازاة والاشارة ، كتلك المحيطة

بشخص هيلينا والتي تتيح للافو أن يدرك « أثرا سماويا في ممثـل أرضي » •

ان مقترب نورثروب فراي شكلي مطلق اكثر من مقترب اوارباخ ، لأنه يتعامل مع « شكل الادب ككل » • ومـع ذلك فان « الاسلوب الرومانسي » الذي يصفه في « تشريح النقد » يشبه كثيرا ذلك العالم الخيالي الذي يقع بين الصوري كليا والعلمـاني كليا • والاسلوب الرومانسي طريقة ادبية تنفصل عن « الاسطورية » في اتجاه تمثيل للواقع او الحقيقة اكثر « معقولية » • وانسجاما مع هذا التّنائي عن الاسطورية ، تكون حكاية الرومانس ما يصفه فراي بانه دوري ، لا ديالكتيكي • وهذا يعني ان الفعل القصصي يحدث كله ضمن عالم الطبيعة الموسمي ، الدوري ، المتبدل• ولكن هذا العالم الدوري الذي يمتاز به الاسلوب الرومانسي يتاخم في اقاصيصه ما يدعوه فراي العالمين الازليّين : الرؤيوي (السـماء) والشيطاني (الجحيم) • عند هذه التخوم البعيدة يبدأ أثر السـماء والجحيم بالتسرب الى العالم الطبيعي ، ولكن التفاعل لا يتم تصـويره الا بالاشارة والرمز ، لان خصائص الاسلوب الرومانسي لا تسـمح بالمحاكاة المباشرة للالهي والشيطاني • وهذه ايضـا هي صـورة عالم مسرحية « كل شيء بخير » ، وهو عالم لا تدخل فيه رموز التدشين والتطهير وطقوس الوئام فداء فوقيا ، بل انما تطلي بالذهب العـام النحاسي الصفيق الذي يبدأ فيه الفعل •

خصائص الاسلوب الرومانسي الشكلية هـذه ألتي ساعدنا

فراي بتصنيفها ، والمعنى الثقافي الكامن في ضمور الفكر الصوري في النهضة ، الذي اوجزه اوارباخ ، كلهـــا واردة ، كما ارى ، بالنسبة الى الشكل والمعنى في « كل شيء بخير اذا انتهى بخير » • انها دوامة رمزية تستخدم الصراع بين العشق والطهـــارة كصورة مجازية لفداء الطبيعة في هذا العالم الزمني ـ كصــــورة لـ « عالم الوئام » الذي تطلع اليه الكثير من المفكرين في ازمان كثيرة •

الخلود في مرثيتين من مراثي ملتون

وليم م. جونز

دون كامرون آلن وهيو ن • مكلين قدما كلاهمـــا مؤخرا تفاسير ممتعة لقصيدة ملتون الباكرة « في وفاة طفل جميل مات من السعال » • وقد بين هذان الناقدان ان القصيدة أفضل تركيبا مما كان يعتقد في السابق • ولكن بقي ان يقام الدليل على ان تدرّج الفِكَر في القصيدة يشبه شبها قويا قصيدة كتبهـا الشاعر بعد ذلـك بـكثير باللاتينيـــة عن الموت : رثاء دامون Epitaphium Damonis القصيدة الاولى ، بخلاف اللاتينية ، لا تستخدم التقاليد الرعوية • وهي من هذه الناحية اشبه بمراثي ملتون لمـارتشيونس ونشستر ، و « حامل الجامعة » ، واسقف ونشستر ، وبيدل كمبردج ، غير انها بخلاف هذه القصائد غير الرعوية عن الموت ، تتعلـق بصلـــة شخصية محض • فالمرثي فيها وفي القصيدة الرعوية انسان فرد ، لا شخص معروف بلقبه فقط •

يبدأ تفكير ملتون ، اذ يتأمل وفاة « الطفل الجميل » ، بحقيقة الموت ــ وهي بداية صحيحة • الطفل ، والريح ، والموت الحاصل ،

كلها موجودة في المقطع الاول ، اذ تنوش خواطره امكانيات الموقف الشعرية . وهذه العناصر الثلاثة ، السبب، المتلقّي، والنتيجة ،تتحول على الفور الى كناية ظاهرة : الريح التي سببت المرض ، والموت الناجم عنه ، كلاهما يُشَخْصن َ، فيصبح الطفل زهرة .

ويوسع ملتون التشبيه بين موت الطفل وبين ضرب الشتاء للزهرة بتوحيده مع امثلة كلاسيكية على الريح والموت . ثم يدخل طفله في هذا العالم الاسطوري ، واخيرا يوجد صلة بين الطفل الحقيقي وبين اسطورة معينة حول موت وزهرة . وفي المقطع الرابع يكون قد بلغ قصة مناسبة منطقيا ، هي قصة ابولو وهياسنث(*) ، التي تشمل هي أيضا السبب ، والمتلقّي ، والنتيجة . ولكن هنا يستعيد القاتل ـ المحب حبيبه الميت الى الحياة في العالم الطبيعي . وفي نهاية هذا المقطع يعقب ملتون بوجه خاص على الفارق بين الطفل وبين هياسنث ، قائلا إن إبولو

عندئذ حوله الى زهرة ارجوانية ـ
يا ليت الشتاء يقوى على تحويلك هكذا .

(*) موجز القصة أن ابولو كان يحب رفيقا له حبا عميقا ، اسمه هياسنث ، ويصطحبه في الصيد وفي اللعب . واذ كانا يلعبان ذات يوم لعبة رمي القرص ، رمى ابولو قرصه بعزيمة ، فضرب القرص الارض ورجع عنها ليضرب هياسنث في جبينه ، ويوقعه مضرجا بالدم . فصعق ابولو لمصرع صديقه وأخذ يرثيه قائلا انه سيغدو زهرة نقشت عليها آهات حزنه . واذا الدم الذي خضب العشب يتحول الى زهرة ارجوانية اسمها هياسنث ، وقد نقشت على وريقاتها كلمتا آه ، آه ! ـ المترجم ـ

اذ يدمج ملتون موضوعه في الاسطورة ، فانه يوحد الزهرة الكلاسيكية والزهرة التي اوجدها من موضوعه الشعري ، ملاحظا ان الحياة في زهرته لا يمكن ان تستعاد • لا امل للطفل المتوفّى في استحالة مرضية كهذه ، لان ملتون في كناية البيت الاول من قصيدته قد حقق شعريا ما حققه أبولو في الاسطورة • فالقصة الكلاسيكية لم يكن فيها عندئذ لملتون حل مرض لمشكلة الطفل الميت •

ولذا فان ملتون لا يقف عند هذه القصة ، ويبحث عن التفسير في مكان آخر • ووح الطفل ، وقد حررتها الريح الآن من الجسد في كناية الزهرة السابقة ، تحوم في الابدية ، فيما يروح ملتون يتفحص طوال مقاطع ثلاثة الشكل الازلي الذي كان يختفي وراء المظهر الفاني ، مظهر الطفل ـ الزهرة • وفي هذا البحث عن مكان الراحة الابدية لروح الطفل ، يتحرك الشاعر خلال المناطق التي غطتها القصيدة سابقا • فيبدأ مرة اخرى بافتراض ان الطفل كان فانيا ، ثم يقترح انه كان في الواقع نجما ، شيئا من عالم الطبيعة يحوي كذلك الريح المدمرة ، واخيرا انه كان الهة متخفية ، كائنا من عالم ابولو الاسطوري استخدم عالم الطبيعة ليحقق الواقع لهياسنث القتيل •

ولكن هذا العالم الاسطوري ، مرة اخرى ، لا يبتعد بملتون اكثر من الكناية التي يستهل بها القصيدة ، كناية الطفل ـ الزهرة• لقد كانت زهرة ابولو أيضا عرضة للفح الريح • ولا بد للشاعر من التحرك الى ما هو ابعد من الانساني ، والطبيعي ، الاسطوري

الكلاسيكي ، التي تألفت منها عوالم المقاطع الاربعة الاولى ليدخل التجريد الخلقي (العدالة والحق) ، وعالم الملائكة المسيحي(« حشود أجنحتها من ذهب ») ، وهناك يكف عن تسآله •

هذه الاسئلة اعادت تلخيص القسم الاول من القصيدة بكامله وانتقلت الى العالم المسيحي بحثا عن تفسير للعلاقة القائمة بين الزمني والابدي • وهذه الاسئلة لا تطرح عرضا ولا النتيجة تدرك على عجل •

فسلسلة الاسئلة في النصف الثاني من القصيدة تنص من جديد وعلى نحو منظم ما قدمه الشاعر كنائيا في المقاطع الاربعة الاولى ، مضيفة الناحيتين الخلقية والمسيحية كمنطقتين يتسنى لملتون فيهما ان يجد للطفل الزهرة ، أبدية افضل من ميلاد جديد في الطبيعة •

ولكن ملتون غير « قانع » بالحشود التي اجنحتها من ذهب بقدر ما هو غير مكتف باسطورة ابولو • وجوابه الاخير عن مشكلة موت الطفل لا يجده في الاسطورة الكلاسيكية ولا في الخلود المسيحي ، بل في العالم الفعلي الذي أخذ منه الطفل الحقيقي •• واي عزاء غير ذلك انما هو عزاء نظري لايغني • في المقطع الاخير ينتقل الشاعر فجأة من مخاطبة الطفل ، الذي خاطبه اولا كزهرة ، ثم كروح غير مجسدة • والآن ، ولاول مرة ، يخاطب الشاعر الام : ان عليها ان تعيد صابرة ما اعارها أياه الله • « وان فعلت هذا منّ عليك بنسل سيبقي اسمك حيا الى نهاية العالمين • » ويعد

الام الثكلى بالشهرة ، لا الشهرة السماوية بل الشهرة الدنيوية • خصب الطبيعة هو الامل الارضي الذي يمنّي ملتون به آن فيلبس - التي كانت ساعتئذ حبلى من جديد •

ان الخصب الطبيعي في عالم الله ، ذلك الخصب الذي انبت الزهرة الاولى ، سيهب الام زهرة ثانية • وفي هذا المقطع الاخير يتخلى الشاعر عن كتابة الزهرة ليقول قولا مباشرا عن الطفل وامه • انه يطرح الاسطوري جانبا بعد ان حقق غرضه في اثارته شعريا ليبلغ نتيجة ، لها نفاذ في الواقع الذي بدأ به أصلا •

هذه النهاية ضرب من حل وسط مهادنة للواقع فهياسنث (١) ليس هياسنث (٢) ، كما ان الطفل (١) ليس الطفل (٢) ، غير ان ملتون بلغ نهاية كانت شائعة في الشعر الاليزابيثي : ان الغزارة في ما يخلق الله تهيىء المزيد ، لاالشيء نفسه • الصبر هو الجواب على احزان المرء ، وامل الشهرة في المستقبل يأتي للاحياء بعزاء يعجز عنه الاسطوري ، او فكرة الخلود المسيحية التي يتعلق بها الناس •

وانا ارى ان هذا الانتقال خارجا نحو الاسطوري ثم العودة الى الواقع الفعلي يمكن ان نلحظه في قصيدة « ليسيداس » • هذه القصيدة تبدأ بالكلاسيكي (ترايتون) ، وتنتقل خلال الطبيعي (كاموس) والمسيحي (القديس بطرس) ، وتنتهي الى المراعي الجديدة التي تزخر بالنتاج ، لا لليسيداس بل للانسان المنقل بالفجيعة الذي تفحص السبب (الماء) ، والمتلقي (ليسيداس) ، والنتيجة

(الموت)(*) ، فحل مشكلة الموت بقبول الخصب الذي لا حد له في عالم الله(« غدا سنذهب الى آجام جديدة ومراع قشيبة ») .

في قصيدة « رثاء دامون » نجد ان ملتون قد تهيأ لختامه عن خصب العالم الفعلي منذ مطلع القصيدة . فالراعي ثرسيس يقيس الزمن منذ موت دامون بالسنابل الخضراء والحصاد الذهبي .

هذه القصيدة تبقى على صلة وثيقة بالواقع اكثر من « الطفل الجميل » . وليس فيها بحث في ثنايا الاسطوري او المسيحي عن حل لمشكلة الموت . ورغم اللغة الرعوية التي نظم فيها الشاعر القصيدة ، فان سفرة ملتون الى ايطاليا ، وخططه للعمل السياسي في انكلترا ، والكؤوس التي قدمها مانسو ، كلها - حرفيا أو امكانا - جزء من العالم الذي يعرفه ملتون . وفي النهاية عندما يقدم ملتون الاسم السماوي والاسم الانساني ، فانه يجابه العالم الفعلي كما فعل عندما خاطب آن فيلبس في المقطع الاخير من « الطفل الجميل » . وفي السماء يعطي دامون اسمه الحقيقي ، ديوداتي ، وهو الاسم الذي كان ملتون دائما يطلقه عليه .

بيد ان العزاء في هذه القصيدة لا يمكن ان يجيء ، كما جاء لآن فيلبس ، في امل ولادة جديدة في عالم الطبيعة . لم يكن لدى ديوداتي اي اولاد ، او نتاجات باقية ، تخلده في اذهان الناس . وهنا يبدو ان ملتون يمد يده نحو أمل السماء التي تجاهلها في

(*) « ليسيداس » من أشهر مراثي الأدب الانكليزي ، فيها يرثي ملتون شابا مات غرقاً في البحر . -المترجم -

القصيدة الاولى حيث آثر خصب الطبيعة • والسؤال الذي يرد في القسم الاول من « رثاء دامون » : « ما الذي سيجري لي ؟ » ، يطرح جانبا فيما يبدو • فالخصب هنا يجب ان يكون من نوع آخر غير الذي كان عند مخاطبته آن فيلبس •

هذا ديوداتي ، الذي لم ينتج شيئا يمنحه شهرة باقية ، يشارك في عرس سماوي :

لان متعتك كانت حمرة الخَفَر والحياد ، وشبابا لا شائبة فيه ، لانك ما ذقت يوما لذائذ فراش الزواج ، ها ان الامجاد العذرية تحفظ لك •

واذ يكلل رأسك الساطع تاج مشع ، وتظللك السعف العريضة بفيئها اللعوب ، ستهنأ بزواج أبدي خالد • وحيث القيثارة في نشوة مجنونة ، ثمة غناء يمازج أجواقا علوية ، ومجون الماجنين في هوج كهوج ولائم السكارى ، ومعهم زهرة* صهيون •

الحركة هنا تنتقل برهافة اشد مما في قصائده الاخرى كلها عن الموت ، من السماوي الى الواقع الفعلي • فزهرة صهيون اساسها في عالم الواقع كما ان خصب آن فيلبس اساسه فيه ايضا • ويبدو ان ملتون يقبل الامل التقليدي بنعيم في السماء ، ولكنه اذ

(*) الكلمة في اللاتينية هي Thyrsus ، وكذلك في الانكليزية ، وتسمى بالعربية « ترسوس » • والشاعر يقصد بها تورية تشمل معنى الزهرة ، واسم الراعي الذي يرثي صديقه هنا ، واسمه كما رأينا هو Thyrsis • وللكلمة معنى آخر مقصود هنا : العصا التي يحملها باخوس وأتباعه ، مكللة بأوراق الكرمة •

— المترجم —

يوازي في المقطع الاخير بين الاسم السماوي « ديوداتي » ، والاسم الارضي « دامون » ، فانه يشجع قارىء القصيدة على ان يرى التوازي يمتد الى ما يتخطى النص الصريح • فاذا كان اسم دامون في السماء ديوداتي ، كان اسم الشاعر الذي يرثيه ، في السماء ، منطقيا ملتون • ولكن كلا الاسمين معروف في السماء • ولذلك عندما يشارك ديوداتي ـ دامون في عرس يشمل لمسة زهرة صهيون ، فان هناك في الاحتفال السماوي مكانا لملتون ـ ثرسيس أيضا •

قبل ان يكتب ملتون « رثاء دامون » ، استعمل اسم ثرسيس مرتين : في « الليغرو » وفي « كومس » • الروح المرافق في « كومس » اتخذ لنفسه هذا الاسم عندما تنكر في زي ارضي • ولم يكن ملتون ، بالطبع ، قد اخترع الاسم : لقد كان فرجيل هو الذي ادخله في تقاليد الشعر الرعوي • الا ان اختيار ملتون لهذا الاسم بالذات لم يكن من قبيل الصدفة • فهو كان يعلم ، لمعرفته الاغريقية ، ان الاسم مأخوذ من جذر كلمة « ثرسوس » : الزهرة • وفي «كومس» يمثل الشخص الذي تتعلق الكلمة به الخلق والحماية ، بعكس مجونيات كومس ، الذي هو ابن باخوس وسيرسه •

عندما يستعمل ملتون هذا الاسم ثانية ، بعد ذلك بست سنوات ، يجعل له وظيفة مشابهة ، ولكنها أرهف هذه المرة • فالسنابل الخضراء المذكورة في مستهل القصيدة يتردد صداها في

القصيدة كلها ، وتظهر ثانية في رمز الخصب الذي هو عصا باخوس (« الزهرة ») . ولكن هذه العصا التي ترفع في السـماء لتمس ديوداتي البكر ، لها مقابلها الارضي : ملتون . فزهرة صهيون (او عصا باخوس) اذ ترفع في السـماء ، تنتج رد فعل في الارض .

في هذه القصيدة كلها يجابه ملتون الحقيقة بثبات ، ويقرر بصفته الخادم الارضي للزهرة ، ان يحقق الصداقة بمصطلحات الارض . فلئن تكن « زهرة » الله في العرس هي التي تبـارك ديوداتي لتمنحه الاثمار الابدية ، فان العزاء لملتون ليس عـزاء سماويا قبل كل شيء ، بل هو عزاء ارضي ، يماثل ذاك الذي توصل اليه في الوعد بالخصب لان فيلبس . والسؤال الذي بدا وكأنه قد نسي منذ طرحه في أوائل القصيدة ، « ما الذي سيجري لثرسيس ؟ » يتم الجواب عنه . انه سيكون بمثابة قوة الله المخصبة ، وينتج قطعة ادبية يصفها ملتون في مكان آخر بانها « صورة الله » ، « ذلك الجوهر الاثيري الخامس ، نسمة العقل نفسها ... ، خلود ، لا مجرد حياة » (من كتابه « اريوباجتيكا ») .

في كلتا المرثيتين ، تلك التي كتبها وهو صبي حدث ، وتلك التي كتبها وهو رجل ناضج ، يكشف الشاعر عن الموقف الاساسي نفسه من الموت . فرغما عن الوعد بالثواب السماوي يقبـل المرء حقيقة الموت ويعمل من خلال هذا الواقع على تحقيق الامكانات الارضية . لابد لآن فيلبس أن تقبل بفقدان طفل ، على صعوبة ذلك ،

أمـلا في أطفـال يأتي بهـم المسـتقبل . لابـد لملتـون ان يقبل بفقدان صديق ويتأمل صابرا في الخصب الذي يناله بذلـك، بصفته متلقيا لقوة سماوية . قد تكون جذور الشهرة الحقيقية في تربة سماوية ،ولكنها انما تتحقق في هذه الدنيا . فالوعد المسيحي، كالاستحالة الكلاسيكية ، يبقى وهما ، غير حقيقي ، ولا يفي بحاجات ملتون العملية . في « الطفل الجميل » ، بدأ ملتون بحثه عن معنى الموت في حقيقة موت الطفل ، وانتقل من خلال العـالم الطبيعي والكلاسيكي الى العالم المسيحي ، وعاد أخيرا الى العزاء الوحيد الذي يرضيه عاطفيا : النتاج هو ضمـان الشـهرة الى الابـد . و « رثاء دامون » تصل الى النتيجة نفسها غير ان العزاء يعرفه الشاعر عن ثقة منذ مستهل القصيدة . فتبنى الرموز فيها لا بحثـا ، بل علما بأن النضج في الدنيا يتأتى من الاستعمال الصحيح للامكان الانسـاني. وزهرة صهيون ، كخصب آن فيلبس الموعود ، تجد تجسيدها الفعلي في ثرسيس ، هذا الذي سيحظى بالخلود عن طريق ابداع الانسان ـ اذا تعلمت اقطار الدنيا ، دانيها وقاصيها ، اغنيات الشاعر . على هذا الغرار كانت أجيال سابقة من مفكري النهضة ، مهتدية بالعقـل العلمـاني ، قد تحدثت عن طبيعـة الخـلود . يقـول جوليـانو العظيم في كتاب كاستيليوني « رجل البلاط » ، قبل ملتون بقرن من الزمان : « وهكذا فان الطبيعة ، اذ تتحرك فيما يشبه الدائرة ، تتمم شكل الابدية وعلى هذا النحو تسبغ الخلود على ابناء الفناء » .

في قطعة اخرى ، عنوانها « العقيدة » ، قـد يتقـدم ملتون

ببضعة براهين واضحة تؤيد البعث بعد الموت • غير انه في هـــاتين القصيدتين عن شخصين عرفهما معرفة وثيقـــة ، نجـده راضيـا بمحدودية الحياة في الجسد • ومهمـــا حـاول العثور على جـواب آخر ، فانه يعجز عن الانتقال عاطفيا الى ما هو ابعد من الصورة الاولى للخصب الارضي التي وجدها في اسطورة ابولو وهياسنث، في القصيدة التي نظمها ، وهو فتى ، في رثاء « طفل جميل » •

جـنـاـئـن رسـكـيـن

تشارلز ت. دوري

من الامور المعروفة ان حياة رسكين* طرأ عليهــا تغير ما حوالي عام ١٨٥٨ • وكثيرا ما يوصف هــذا التغير بتحــول من الاهتمام بالفن الى الاهتمام بالاقتصاد ، ولكن نظرة واحدة على ما الف من كتب سترينا أن هذا ليس ما حدث • فباستثناء رسائله لم يكتب رسكين في الاقتصاد الا قليــلا جدا • ولم يتوقف قـط عن الكتابة في الفن ، وسواء اكتب في الاقتصاد او الفن ، فقد كانت مواضيعه دائما التناغم والحب ، ونقيضاهما ، الفوضى والكبرياء • وهذه في نظره هي الاقطاب الفكرية والخلقية للعمل الانساني في كل ميدان •

غير أن ثمة كتابين الفهما بعد ١٨٥٨ يختلفان جذريا عن كل ماكتب • وهما الجزء الاخير من «الرسامون المحدثون» المنشــور عام ١٨٦٠ ، و « سمسم وزنابق » المنشور عام ١٨٦٥ • وقد كتبت جوان ايفانز عن « الفنانون المحدثون » تقول : « ولكن الكتاب في النهاية يعود الى تيرنر ، وهو يعود مرة بعبارة رؤوية غريبــة أصعب تأويلا من اي صورة رسمها تيرنر » • ففي هذا الكتاب ، كما في

(*) جون رسكين ١٨١٩ ــ ١٩٠٠ •

« سمسم وزنابق » أعطى رسكين أفكاره عن التناغم والحب أبعادا كأبعاد رؤيا الانبياء ، وجعلها كونية ومجسدة في رموز نمطيّة عليا •

في السنوات الاربع التي مرت بين نشر الجزء الرابع من « الرسامون المحدثون » في عام ١٨٥٦ ، ونشر الجزء الاخير ، وقعت حادثتان يبدو انهما سبّبتا هذا التغير الجذري في نهج تفكير رسكين لقد قضى الفترة ١٨٥٧ ـ ١٨٥٨ في تنظيم « تركة تيرنر » في المتحف الوطني ، وكتابة فهارسها والملاحظات عليها ، وفي عام ١٨٥٨ تخلى رسميا عن تراثه الكلفيني والانجيلي • فالذهن الذي انتج كتابات الستينات بعد ذلك كان ذهنا جديدا ومختلفا •

صحيح ان رسكين ، في عام ١٨٤١ ـ اي قبل نشر الجزء الاول من « الرسامون المحدثون » بسنتين ـ كان قد كتب أمثولة فاتنة عنوانها « ملك النهر الذهبي » في ثنايا قصتها نجد بذرة كل شيء كتبه فيما بعد • ولكنه اعتبرها أُلْهية ، ارتجلها لتسلية فتاة صغيرة ، ولم يسمح بنشرها الا على مضض وبعد ذلك بعشر سنين، عام ١٨٥١ • اذا استثنينا هذه القصة ، فقد بقي النفس الليجوري في تفكير رسكين مغمورا الى ان دفعت به احداث ١٨٥٧ ـ ١٨٥٨ الى السطح بشكل درامي •

لقد اتيح له ان يراجع في وقت واحد أعمال تيرنر كلها ، اي حوالي تسعة عشر الف صورة وتخطيط ، وذلك بعد ما شرع في دفاعه عن تيرنر بخمس عشرة سنة ، وكان لابد لذلك

من أن يعطي رسكين فهما جديدا ويعدل احكامه الاولى . لقد كانت هذه التجربة ، اضافة الى رفضه الرسمي في السنة نفسها للمعتقدات الدينية المحافظة التي ورثها عن اهله ، مع اتصاله مجددا باشخاص تيرنر النمطية العليا ، هي التي فيما يبدو اطلقت سيلا من التأملات كان قد انحصر في ذهنه طيلة السنوات تلك . ان الذي كتب « الرسامون المحدثون ، الجزء الخامس » و « سمسم وزنابق » رجل تملكته رؤيا نبوية للفن والكون لا يمكن مقارنتها الا برؤيا وليم بليك او جون ملتون .

فيما راح رسكين يعيد التمعن في صور تيرنر ، اخذ رمزان اثنان يسيطران على وعيه : الجنينة والمرأة . اما الجنينة فقد كانت بالطبع الاسطورة الاصلية في «ملك النهر الذهبي» . فهذه الحكاية عن واد خصيب ، أجدب وأمحل بسبب الجشع والاقتصاديات الليبرالية ، ثم عاد الى الخصب والامراع بالحب والاحسان ، كان قد كتبها لفتاة صغيرة تزوجها فيما بعد . ولما كبرت تركته وتزوجت الرسام ميليز ، وكان رسكين قد بدأ للتو يعطي دروسا في الرسم لفتاة صغيرة اخرى ، روز لاتوش ، شغلت قلبه في السنين العشر اللاحقة . ثمة صلة بيوغرافية وكذلك نمطية بين جنائن رسكين وفتياته . ونتيجة لذلك ، حين نقرأ الجزء الخامس من « الرسامون المحدثون » ونرقب نمو فكرة رسكين عن التناغم، نرى أيضا المرأة لديه تجمع في نفسها خصال جونو وأثينا والسيدة العذراء ، واندروميدا ، وفتيات الراين ، وملكة الجن ،

وتبرز في النهاية كوجه من اوجه « الكلمة » التي اصبحت جسدا ـ المسيح المبعوث حيا • وتكتسب الجنينة قيمة رمزية غنيه باعتبارها البديل المتناغم الحي للارض البوار ، ويتكامل الرمزان اذ تصبح المرأة حارسة الجنينة والعدوة الرهيبة للافعى التي تطمع فيها • والقسمان الاخيران من الجزء الخامس من « الرسامون المحدثون » بالعناوين الغريبة التي تعلو فصولهما : شريعة العون ، المرآة المظلمة ، رمح بالاس ، اجنحة الاسد ، خارس حور المياه ، يعبران عن رؤيا رسكين ـ رؤيا كون انتصرت فيه الفوضى على التناغم ، والصحراء والبحر على الجنينة ، والافعى على المرأة ، والموت على الحياة • « كنوز الملوك » يروي قصة عالم ساقط ، و « جنائن الملكات » وصفة لفداء ذلك العالم ، والجزء الاخير من « الرسامون المحدثون » مفتاح هذه الرؤيا •

عندما بدأ رسكين حياته العامة بنشره « شعر الهندسة المعمارية » عام ١٨٣٧ ، كان يفكر بالتناغم بالمعنى الذي كان القرن الثامن عشر يعطيه عبارة « شبيه بالصورة » Picturesque •

وتنامت الفكرة الى ان امتزجت بالتفكير المحافظ السائد حينئذ حول القضايا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، والذي كان يتصف بالاشمئزاز من الفوضى ، والتعطش للنظام • ولكن حتى قبل ان يعطي ماثيو ارنولد الفكرة المعقدة كلها تعبيرها الكلاسيكي المشهور في كتابه « الثقافة والفوضى » عام ١٨٦٩ ، كان رسكين قد كسر طوق رؤية الموضوع من الناحية الوطنية والاقليمية الضيقة • فما

ان حل علم ١٨٦٠ حتى كان قد جعل يرى العالم الديمقراطي الليبرالي المشوش كظاهرة لسقوط الانسان ، كما جعل يرى أقل تناغم ، في اي شيء ، وعلى اي مستوى ، حتى في العمل الفني الواحد ، كظاهرة عزيزة من ظواهر الفداء والخلاص .

ليس الشاعر « صانعا » بمعنى الصانع اليدوي ، بل هو ذلك بمعنى اسمى بكثير . « الشاعر ، او الخلاق ... رجل يجمع بين الاشياء ، لا كما يجمع الساعاتي الفولاذ ، او الاسكافي الجلد ، بل هو رجل ينفخ فيها الحياة . » قوة الخلق هذه ، التي يدعوها رسكين بالابداع ، انما هي علامة الحياة الالهية او الخالدة في الانسان ، « ... لان المليء بالموت هو الفوضوي والعاصي ، وهذا هو الفرق الصحيح بين الجسد والروح . » « الحكم والتعاون شريعتا الحياة في كل شيء والى الابد . والفوضى والتنافس هما في كل شيء ، والى الابد ، شريعتا الموت .» هذا الفصل العاتي بين قوى الموت وقوى الحياة ينتقل بنفاذ الى عالم النظام الاقتصادي في كتابه « حتى هذه النهاية » المنشور ايضا عام ١٨٦٠ .

الجنينة في الجزء الخامس من « الرسامون » وفي « سمسم وزنابق » ، هي جنة عدن ، العالم قبل السقوط او بعد الفداء والخلاص . الكتاب الاول يستهل بتقرير عن كيف ان الانسان فقد جنة عدن ، وكيف له ان يستعيدها : « ... سيتجه السيف اللاهب في كل اتجاه ، وتبقى ابواب عدن موصدة ، الى ان نغمد

لهيب شهواتنا الامضى ، ونحطم أبواب قلوبنا الموصدة اكثر منها »• ويختتم الكتاب على نفس الغرار • وفي ثنايا الكتاب بحث عن العالم الساقط الدي رسمه تيرنر في لوحاته • لان عظمة تيرنر ، في راي رسكين ، كانت في انه رسم ذلك العالم بأمانةوصدق ، وضعفه كان في أنه لم يكن لديه أمل في خلاصه •
كان أول عمل كبير لتيرنر (١٨٠٦) صورة « جنينة الهسبريديز » حيث نرى نمفات (حوريات) الهسبريديز يحرسهن تنين • ويكرس رسكين عدة صفحات لتحليل مسهب للرمزية في هذه الشخوص على مستويات عدة • هذا التنين ، على العموم ، هو « شيطان الشهوات الشريرة كلها المتعلقة بالطمع، ايالخديعة ، والحنق ، والكآبة • » وهو يطيل النظر الى ثروات الارض التي تحرسها النمفات المغنيات • وهو على مستوى آخر ، ريح الصحاري وقوة البحار يحملق غاضبا في الجنينة • هذا التنين هو شيطان سفر « التكوين » والاله الشرير ممّون الذي يتحدث عنه ملتون •

كان رسكين قد تفحص سلسلة من الصور تنمي موضوع الشيطان والمرأة • لقد درس صورة الملاك المحطم ازاء « الماليخوليا » الانثى في صورة دورر « الفارس والموت » ، ومشهدا مماثلا في كلود « مار جريس والتنين » • وفي رأيه كانت انجازة الاغريق العظيمة هي الالهة اثينا ، وان أنبل فكرة عن الانسان لدى البنادقة كانت قوام المرأة ، وعن الالوهة شخصية السيدة العذراء • هذا التوازن الدائم بينالافعىوالمرأة رمز مقيم فيالقلب من رؤيا رسكين• هذا ما يقوله عن « جنينة الهسبريديز » لتيرنر :

هذه هي اذن أول صورة دينية عظيمة لرسامنا الانكليزي ، وموضح ايماننا الانكليزي . انها صورة حزينة الالوان ... بجو كبريتي ، كأنه فردوس من دخان . ويبدو ان تلك القوة ، على رأس التل ، هي السيدة العذراء البريطانية ، التي لا بـــد للرسام الانكليزي التقي أن يرسمها ، باجـــلال ، جالسة هكذا على عرشها وحول رأسها الكريم هالة من غمام سيدتناالعذراء ـ أو الهنا جوبيتر فيعلياءالاوليمب ـ أو لعل الأدق أن نقول الهنا المجهول ، وليد البحار وقد جعل هيكله من تلاع انكلترا ، دون أن يخشى من يصيح في الناس بشأنه « هذا الذي عن جهـل تعبدونه »

هذه ليست بمفارقة . ان الحقيقة هي هـذه أعظم رجل في قطرنا الانكليزي ، في النصف الاول من القرن التاسع عشر ، وهو في عنفوان أمله وشبابه ، يدرك ان هذا هو الشيء الذي عليه أن يقوله لنا بكل خطورته ، بصدد العـــالم الروحي . لقد كان على العقول السيدة في كلمدينة وقطر فيالازمان السابقة أن تعلن العبـــادة الرئيسية الكامنة في قلب الامة ، وأن تحددها ، وتزينها ، وتظهر مداها وسلطانها . وهكذا رأينا في أثينا انتصار بالاس* . وفي البندقية صعود العذراء . وهنا في انكلترا حقيقتنا الروحيـة العظيمة تؤوّل لنا الى الأبد ـ صعود التنين . لا قديس جورج نسمع به بعد اليوم . ما ثمة من مجال لقتله التنين : فهذا الطفل ، الذي ولد يوم عيد القديس جورج ، ليس باستطاعته الا أن يكشف عن التنين ، لا أن يصرعه ، مع انه أفعوان البحر ، وهو الذي لا تخافه اندروميدا الانكليزية وتجعل منـه سيدها . كانت ملـكة الجـن الانكليزية ذات يوم تفكرّ في السيطرة على البحار ، ولكن تنين البحر هو الذي

(*) بالاس ، أو أثينا ، هي الهة الحكمة . ـ المترجم ـ

يسيطر الان على وديانها • كان ملاك البحر فيما مضى يتولى أمر هاتيك الوديان ، أما اليوم فأفعوان البحر يفعل ذلك • وحيث كانت ينابيعها الصافية ترسل مياهها الرقراقة، تنتشر الان البركة السوداء، وأزاهير حقول الهسبريد تستحيل رمادا تحت أنظار « حارس حوريات المياه » •

أجل ، يا ابن نورمبرغ ، البرت دورر ، لقد أزفت الساعة أخيرا ، أمة اخرى الآن قد نهضت في قوة غضبها الأسود ، ويد اخرى قد صورت روح كدها • متوّجة بالنار ، ومجنحة بجناح الخفاش •

أعتقد ان رسكين يقول شيئا كهذا : لقد بنيت عظمة البندقية على دين كاذب • جعلت البندقية من البحر جنينة ودعت الى ملاك البحر ان يحميها • وكانت الهة البنادقة السيدة العذراء ، وكانت عبادتهم لها صالحة • انها النموذج لاعظم ما في الفن البندقي ، لانها صعدت الى السماء ، روحا وجسدا • غير ان دين البنادقة كان كاذبا : فملاك البحر كان في الواقع افعوان البحر ، وعندما التهم البحر والدودة مآثر البنادقة ، تلاشوا تلاشي قوس قزح •

انكلترا هي البندقية الجديدة ، هي ايضا ارادت ان تجعل البحر جنينتها ، ولكنها اذ جعلت من حقولها جحيما مدخنا ، طلع تنين الطمع من البحر ، وعانقته انكلترا • لقد أسر التنين ملكة الجن ، وليس هناك آرثر لينقذها •

بعد صورة الهسبريديز بسنوات خمس ، رسم تيرنر لوحة اخرى حول موضوع مماثل • « تنين آخر ـ ولكنه هذه المرة غير منتصر ، بل في احتضار ، انه الافعوان بايثون الذي صرعه ابولو •»

ومصرعه هذا ليس في جنينـــة ، بل في منخفض بين الصخور البحرية ، قرب بركة آسنة » • وبايثـــون عـــدو اعتى مـن تنين الهسبريديز • فهذا انما كان يحـرس كنـــوز الارض ، أما بايثون فهو « المفسد » وهو « دودة الانحلال الابدي » • صراع ابولو معه هو صراع الطهر مع الدنس ، صراع الحياة مع النســيان ، صراع الحب مع القبر • » ابولو سيد الحياة ، انه الالـــه المعين ، المقترن لذلك بالتناغم ولذا فان هذه الصورة ، « ابولو وبايثون » انتصـــار الحياة على الموت •

كان رسكين يعتقد ان هناك عالما يحبه الله وينيره المسيح • ولا ريب أن هذا العالم ليس اياه • ولذا فان هذا ليس بعالم • انه الفوضى • كان « نور العالم » (المسيح) يعلم ابناءه ان يصلوا : « ليـــأت ملكوتك » • انها الصلاة من اجل ان يأتي النور ، والتناغم ، والخلق ، الى مواليد الارض ، الى « ابناء الفوضى » •

> **ولكن الخيار ما زال لنا : تنين السَّموم ، ان شئنا ، قد نخدمه في الصحراء اللاهبة ، أو نخدم الله وهو يمشي في الجنينة في برد الصباح ••• وما في الخيار من ابهام أو شك • على قمة الجبل الأجرد ، على مرأى من الجميع ، يجلس الغاوي على عرشه ، بوعده القديم ـ ممالك هذا العالم ، ومجدها •**

انه الخيار بين الارض الجرداء ، التي ســيدها الموت ، وبين الجنينة ، التي سيدها المسيح • ورسكين يقول في الفصل الاخير من الجزء الخامس من «الرسامون المحدثون» ما قاله في الفصل الاول: بوسعنا ان نعود الى جنة الفردوس متى شئنا • ولكن الــدودة في

رؤيا رسكين الاخيرة لا يقتلها السيف ، بل حب المسيح • وهـذا الخيار هو ايضا موضوع « سمسم وزنابق » : « الم تبحثوا عنه كثيرا ••• ألم تبحثوا عنه عبثا عند باب الجنينة القديمة حيث يقوم السيف الملتهب ؟ انه لم يكن قط هناك ، بل هو عند باب هذه الجنينة ينتظر ابـدا ••• »

وما انكلترا الا جنينة تهدمت ، وتحولت الى منجم فحم :

افرضوا أن لكل منكم جنينة تتسع للعب أطفالكم فيها ـ ولا أكثر ، وانكم لا تستطيعون تغيير مقركم ، ولكن تستطيعون ، ان شئتم ، أن تضاعفوا دخلكم ، بل تزيدوه ثلاثة أضعاف ، وأربعة ، وذلك بحفر بئر منجم للفحم في وسط العشب ، وتحويل أحواض الزهور الى أكـوام من الفحم • أفتفعلون ذلك ؟

آمل أن يكون جوابكم ، كلا •••

ومع ذلك ، فان هذا هو ما تفعلونه بانكلترا كلهـا •

« سمسم وزنابق » يمكن فهمه ، في مستواه الاول ، بمعادلـة « الملك » بالفكر ، و « الملكة » بالمشاعر • فاهتمام رسكن منذ الجزء الاول من « الرسامون المحدثون » فصاعدا هو بالحقيقـة كموضـوع الادراك الذهني ، وبالجمال كموضوع ما سماه مرة « بالمشـاعر » ، ومرة « بالادراكات الخلقية » ، واخرى « بالعواطف » • وهكذا فان المرأة الطيبة التي صورها لنا في « جنائن الملكات » هي في بعضهـا « ملاك البيت » التقليدي ، او تعميم لبطلة ديـكنز استرسمرسون •

انها في بعضها تعبير عن المحاباة الحدسية العامة التي هي من خصائص الذهن الفكتوري •

وكان رسكين قد شرح الفكرة التقليدية المعقدة التي تمثل المرأة كحارسة لكنوز الارض في « حارس حور المياه » •

ألم يكن حسنا أن تعهد الى مثل هؤلاء الأوصياء حراسة الفاكهة الذهبية التي أعطتها الأرض لجونو يوم زفافها ؟ لا الفاكهة وحدها : الفاكهة على الشجرة التي أعطتها الارض ، الأم العظيمة ، لجونو (القوة الانثوية) يوم زواجها من جوبيتر ، أو القوة الرجولية الحاكمة (متميزة عن قوة هرقل المجربة المعذبة) • اني أدعو جونو باختصار ، القوة الانثوية • انها بوجه خاص الالهة التي ترعى كل زواج ، اذ تعتبر المرأة سيدة بيتها • أما فستا (الهة الموقد) ، وسيريس ، وفينوس ، فلكل منهن سيادتها على الزواج كتحقيق للحب • ولكن جونو قبل كل شيء الهة ربات البيوت• ولذا فانها تمثل، في شخصيتها، أي خير أو شر قد ينجم عن طموح المرأة ، أو رغبتها في السلطة : والارض تقدم فاكهتها الذهبية لها ، كربة بيت ، وتعطيها هي بدورها لنوعين من الحراس• فثروة الارض ، بصفتها مصدر ما في البيت من سلام ووفر ، تحرسها النمفات المغنيات ـ الهسبريديز • ولكن بصفتها مصدر ما في البيت من أحزان وبؤس ، يحرسها التنين •

وقد كانت الحراسة مهمة حواء ايضا ، ونحن نذكر أن أثينا والسيدة العذراء ، والماليخوليا ، كانت تحرس الاغريق ، والبنادقة ، وعالم دورر ، أما في انكلترا فقد عانقت اندروميدا التنين ، وأضحت ملكة الجن أسيرة • وفي « جنائن الملكات » نجد ان الملكات أسيرات

أيضا : « انكن لتحبسن انفسكن داخل جدران حدائقكن ، وتقنعن بمعرفة أن وراءهن عالما كبيرا من البراري ... »

اسمى ما يحققه الملك في «سمسم وزنابق» هو الحكمة ، وهذه يشبهها المؤلف بالهة . ولقد رأينا سابقا كيف يميز بين الفوضى والتناغم ، كالتمييز بين الموت والحياة . غير ان هناك ضربين من النظام: « الحياة والثبات المنطقي ، اذن ، كلاهما يعبران عن شيمة واحدة (هي العون ، من نوع اسمى أو أحط) ... » الذهب مثل على النوع الاحط ، لوجوده في اية مادة جماد . « التماسك المنظم ، وهوأفضل عون بوسع ذراته ان تعطيه ، يؤلف جوهر هذه المادة الكريم . » الذهب نموذج لمثل هذا التماسك ، وهو اسمى تناغم يستطيع الملك ان يحققه .

أما النوع الاسمى من العون فيمثله النبات . « القوة التي تجعل اجزاء النبتة المختلفة ويعين بعضها بعضا ، ندعوها الحياة . »

وكما الذهن للقلب ، والذهب للزنبقة ، والحكمةُ للمحبة ، والعهد القديم للعهد الجديد ، هكذا كنز الملك لجنينة الملكة . ولكن في هذا الكتاب صعوبة في التخيل مصدرها ان المرأة عند رسكين في آخر المطاف هي المرأة — المسيح . لقد رأينا ان ابولو هو قاتل الافعى ، ونعلم ايضا ان عقب المرأة هو الذي سيسحق رأس الافعى . في هذه العلاقة ابهام متصاعد . ابولو — الأم ، آرثر — غلوريانا ، برسيوس — اندروميدا ، المسيح — العذراء . وهو ينجم عن التوحد بين « الملكة » وبين المسيح القائم من الموت . انها « ملكة السلام »

والمسيح قد عرف بكسر الخبز ، وقبل ذلك بتوزيعه على الجمع الغفير •

أما الان ، فالسيدة هي التي « تقدم الخبز » لا للسيد المسيح نفسه بل « لاقل واحد من هؤلاء » • والخبز الذي تقدمه ليس هو الخبز المصنوع من تلك الحبوب العربية المسحورة ، السمسم ، الذي يفتح الابواب – لا أبواب كنوز اللصوص ، بل كنوز الملوك • » الخبز الذي تقدمه هو « خبز الحياة » الذي وزعه المسيح على التلاميذ في عمواس ، والباب الذي تفتحه هو باب « جنة عدن » • والمسيح هو البستاني الذي ظهر للمجدلية والذي زرع بذرا صالحا في حقله • وهكذا ، لنا ان نقول ان دور المرأة (او المبدأ الانثوي) في العالم هو القيام بتلك الاعمال التي أظهر المسيح نفسه بها بعد قيامته • ففي المرأة ، التي ولدت ليكون الحب مرئيا ، تصبح «الكلمة» جسدا في أيامنا هذه •

لا أحسبنا مخطئين اذا قلنا ان الملك الذي في ذهن رسكين هو سليمان • فقد كان موضوعا لدراسة قديمة ، وفي « اجنحة الاسد » كان رسكين قد تحدث عن صورة فيرونيز « تقديم ملكة سبأ » • وكنز الملك هو الحكمة ، ونموذجه الذهب • وجنينة الملكة هي الحياة ، ونموذجها الزنبقة • وكان سليمان قد احرز الذروة من كنوز الانسان وحكمته قبل الفداء ، ولكن سليمان بكل عظمته لم يتزي كواحدة من هذه الزنابق ![*]

(*) الاشارة الى قول السيد المسيح في وصف «زنابق الحقل» •
– المترجم –

في المحاضرة الثالثة « في سر الحياة وفنونها » ، عاج رسكين على أعقل حكمائنا ، على دانتي وملتون ، وهوميروس ، وشكسبير ، مؤملا في أن يستطيع أحدهم تبرير طرق الله مع الانسان • وهو يؤكد أن ما من احد منهم يستطيع ان يقدم لنا الجواب الذي نبحث عنه ، لان حكمته هي حكمة عالم الفوضى • ولقد جاءنا الوحي بأننا سوف ندان اعتمادا على مقدار ما أطعمنا وكسونا وآوينا « أقل واحد من هؤلاء » • ولذا عوضا عن القراءة ، هذا مايجب علينا ان نفعله• ان يوم الدينونة هو الآن •

هل ثمة يوم واحد وحسب للدينونة ؟ كل يوم لنا هو يوم دينونة ـ كل يوم هو « غضب » ، ويسجل قراره القاطع بلهب الغروب • أو تظنون ان الدينونة تنتظر الى أن تفتح أبواب القبر ؟ انها تنتظر على أبواب منازلكم ـ انها تنتظر في زوايا طرقاتكم • اننا في وسط الدينونة •••

والفداء نجده ، لا في الذهب او في الحكمة ، بل في المحبة والاحسان ، لا في كنوز الملك ، بل في « جنائن الملكات » •

في السنة التالية ، نشر رسكين « ملكة الهواء » ، وهو محاولة للتغلغل الى ما وراء هذه الاساطير المتأخرة المسفسطة التي كان يكتب ضمن اطرها ، لكي يصل عودة الى الاسطورة البدائية ، واخيرا الى الشيء نفسه ـ الى الجذر الطبيعي للاسطورة • وهذا ما شغله عندما عيّن ، عام ١٨٧٠ ، استاذا للفن في مدرسة سليد للفنون في لندن•

الأسطورة والرمز
في نقد قصة "الدب" لفوكنر

السر سي. كين

ما هي الاشياء المعنية بالاسطورة والرمز في نقد قصة « الدب » ؟ عندما بترك آيك مكاسلين وراءه لا بندقيته فقط ، بل ساعته وبوصلته أيضا ، قبل ان يستطيع ان يرى « اولد بن » (وهو اسم الدب في القصة) ، لاول مرة ، قيل ان هذا يمثل احد طقوس العبور وانه تجربة صوفية[1] . وقد أُوّل الدب بانه مخلوق طوطمي ، وانه من شخوص عشتار في اسطورة ميلاد آيك الجديد[2] . وسام فاذرر ـ وهو ضرب من كاهن يدشن آيك في شعائر الغابة ـ عندما يحيي كبشا ضخما بعبارة « ايها الرئيس ... ايها الجد » ، وفيما بعد ، عندما يخاطب آيك ، بمثل هذه الكلمات ، افعى انتصبت لتهدده ، وصفت الاخيرة بانها طوطم[3] ، وكذلك وعي اسحق في القصة انه ، كسميّه في التوراة ، قد نجا من التضحية باعجوبة ، ووعيه أيضا

(١) كنث لابَدّ في مقاله « البدائية العرفية في قصة « الدب » لوليم فوكنر . وكذلك ، اوتيس ب. ويلر في «البرية في أدب فوكنر».
(٢) جون لايدنبرغ في « اسطورة الطبيعة في قصة « الدب » لفوكنر » .
(٣) كارفل كولنز في « ملاحظة على نهاية « الدب » » .

أنه اصبح نجارا لان المسيح استنسب مهنة النجار لنفسه ، كلا الامرين عزيا الى التقليد اليهودي المسيحي[٤] واخيرا ، عندما يعثر آيك في ختام القصة ، في فسحة في الغابة على شجرة تملؤها السناجب المدومة، ويمنعها من الهرب دانيال بون اليائس وقد وقف عند جذع الشجرة، قيل ان هذا هو مندل[٥] واذ يفترض في هذه الامثلة كلها خلفية من الدين ، ثمة مستوى آخر من المادة دعيت ايضا بالاسطورة • واشارات فوكنر الى حياة دانيال بون ، وطرز جورب كوبر الجلدي ، وفكرة توماس ثورب عن « دب اركنساس الكبير » ، وتدمير البراري عند اغلاق حدودالغرب : هذه كلها تدل على وعي مادة علمانية اندمجت في الاحاديث الاسطورية عن التجربة الامريكية •

أود لاغراض التحليل ، ان اميز بين الاسطورة البدائية ، والمسيحية ، الامريكية ، ولو انها جميعا تتوحد ، عندما تعتبر جماليا كتراكيب ذهنية تدمج الفكرة والعاطفة في صور[٦] ، او عندما تعتبر سيكولوجيا كانساق اولى تنبثق من لا وعي الامة الجماعي فتؤثر فينا ، عند ظهورها في الاعمال الادبية على نحو غامض[٧] ، او ربما عندما تعتبر انثروبولوجيا كمؤشرات براغماتيه

---

(٤) اولغا فيكيري : « روايات وليم فوكنر » •

(٥) كارفل كولنز : « هل هذه منادل سحرية ؟ » في مجلة « الأدب وعلم النفس •»

(٦) هنري ناش سميث • « الأرض العذراء » •

(٧) اريك نويمان : « الأم العظمى » •

للمعتقد البدائي والحكمة الاخلاقية[٨] • ولـكن بمـا انني اقرب في اتجاهي الى وجهات النظر التجريبية التي يتصف بها انثربولوجيون من امثال مالينوفسكي وكروبير ودوبوا مني الى الانساق المثالية التي يعرف بها نقاد التحليل النفسي من امثال يونغ ونويمـــان ، فانني سأركز على ما يعرف عن عادات الـ « تشيكاسو » (من قبائل الهنود الحمر) والرمزية المسيحية ، والاسطورة الامريكية ، في محاولتي تأويل « الدب » •

وفي هذه المهمة من المشقة ما يشكل بحد ذاته تحديا ظاهرا لان فوكنر – وهذا سبب من عدة اسباب – ليس بالكاتب السهل• بل انه في واقع الامر معقد جدا ، حتى كان لا بد من جيـــل كامـــل من الاساتذة والنقاد يدرسونه ويتعمقونه قبل ان يبلغوا ما يشبه الاجماع بصدد معانيه ، وليس فيهم من احد يؤمل أن يكون مصيبا نهائيا • ثم ان « الدب » كتبت في بحر سبع سنوات على الاقل ، وهي بالتـــالي تبدي علائم واضحة لتطور اهداف فوكنر الخلقية والجمالية ، التي عينتها في مكان آخر • وأخيرا ، فان فوكنر يستعمل الاسطورة عن وعي، فيغني قصته باشارات الى مواد اسطورية ، دون ان يقصـد الى الاستمرار بمعانيها الليجورية • وهكذا فانني أجازف ، وأحاول ان أشرح بعض مجاميع الرموز الاهم معنى في قصة « الدب » •

ولنسمح لي القارىء ان استبق استنتاجاتي • الاجزاء الثـلاثة

---

(٨) برونيسلاو مالينوفسكي : « السحر ، والعلم ، والدين ، ومقالات اخرى » •

الاولى من هذه الحكاية الخماسية الاجزاء التي تدور حول تعليم آيك مكاسلين تقاليد وأعراف الغابة على يد سام فاذرز ـ وهو ابن أحد زعماء الهنود الحمر من قبيلة تشيكاسو ـ و « اولد بن » الدب ، هذه الاجزاء الثلاثة تؤكد الشعائر والمواقف الهندية . والجزء الخامس الشديد الصلة بالاجزاء الثلاثة الاولى ، يشمل على « تجلٍّ » ، ويأتي برمز مسيحي رئيسي ، الافعى . اما الجزء الرابع ، والذي تقع احداثه بعد احداث الجزء الخامس وكتب بعده ، فانه يعود الى مكان آيك في مجتمع « مسيحي » ، ويرينا اياه وهو يرفض مزرعته الكبيرة نتيجة لما تعلم في البراري ، وهو مثقل اكثر من غيره بالرموز المسيحية . والقصة بأجمعها تمثل أعمق وأنفذ استقصاء حتى الآن للاساطير الامريكية حول تدمير جنة عدن البراري، ومصير البطل « الآدمي » . وأنا ارى ان ادخال الجزء الرابع يخلق عظمة القصة ، وهي تنتقل من حيث الحبكة من الرومانس الى الواقعية، ومن حيث البطل من المثالية الى المفارقة الانسانية .

نسق « الدب » هو نسق الرومانس كما يصفه الاستاذ نورثروب فراي في « نظرية الاساطير » ، مع بعض المقالب والزحزحات الساخرة . وهذا ما يقوله فراي : « شكل الرومانس الكامل هو البحث الناجح ، ولهذا الشكل الكامل ثلاث مراحل رئيسية : الرحلة الخطرة ... ، الصراع المركزي ... ، وتمجيد البطل ... وشكل الرومانس المركزي ديالكتيكي . فكل شيء يركّز على صراع قائم بين البطل وعدوه ، وقيم القارىء كلها مرتبطة بالبطل . ولذا فان

بطل الرومانس يوازي او يماثل المسيح او المخلص الاسطوري ...» ويستمر فراي ليقول ان النسق المسيحي المثالي هو نسق مار جريس (القديس جورج) الذي يقتل التنين ، وهذا يُوحِّد بالافعى والحوت كليهما . اي أن الرومانس شكل تُقلّص فيه الاسطورة جوهريا الى مصطلحات انسانية[٩] . وهذا له معناه عندما يؤول تأويلا صحيحا ، مما يعني أن الخطة نوعا ما ، مقلوبة . اولا ، ليس الدب في الواقع ذلك المدمّر الشرير الاشبه بالحوت . وعلاقة « اولد بن » بـ موبي دك[١٠] لها مغزاها هنا ، لان لا هذا ولا ذاك شرير بالفطرة . آحاب هو الذي يكوّم الشر كله على سنام الحوت الابيض ، كما ان الرائد دي سبين هو الذي يعزو خطأ الى الدب الدمار الذي سببه لايون . فالدب يجعل رمز البرية التي تحمل قبل كل شيء ، قيما ايجابية . وهذا يفسرّ لنا لماذا لا يقتل آيك الدب ، وآيك في مقام البطل ، لماذا يرفض الارض التي ورثها بعد ان يتعلّم ما يتعلمه من اولد بن وسام فاذرز .

تحوي الاجزاء الاول والثاني والثالث والخامس كثيرا من الشعائر الهندية التي اريد مقارنتها بما يعرفه علماء الأعراق ، الانثولوجيا ، عن ثقافة التشيكاسو ، لكي نرى كيف يعامل فوكنر الاسطورة البدائية فيحولها الى رمز . ولذلك فسوف اعتبر الحيوانات الثلاثة التي يمكن الاشارة اليها ، كطواطم . الدب ، الكبش ،

(٩) نورثروب فراي : « تشريح النقد » .
(١٠) اسم الحوت الأبيض في رواية هرمن ملفيل «موبي دك».
— المترجم —

والافعى . وسأصرف الدب عني هنا بعض الوقت ، ولكن لما كانت القصة معنونة بـ « الدب » ، وله اهميته الجلية ، فانني سأعود اليه فيما بعد في بحثي هذا . يقول سوانتون ، وهو اكبر ثقة في دراسة هذه القبيلة ، انه كان لافراد التشيكاسو تنظيم عشائري طوطمي فيه عشيرة الغزال ، ولكنهم اعتمادا على اوثق المعلومات ـ وان تكن ناقصة ـ لم يكن لديهم طوطم من دب او افعى .

فاذا كان فوكنر ملما بالاثنولوجيا ، فان هذا سينفي الدب كطوطم ، وكل ما يقوله فوكنر عن التشيكاسو منسجم مع كتابات سبيك وسوانتون . مثلا ، من عادات هذه القبيله ان يدفنوا جثة الميت تحت مسكنه ، ولكن على حد قول أدير ، « عندما يموت أحدهم على بعد من منزله ... يضعون الجثة على منصة ، تكسوها جذوع محزوزة لكي تمنع الوحوش والطيور الكاسرة من تمزيقها ، وعندما يحسبون ان اللحم قد اكل كله ، وان العظام قد جفت تماما ، يعودون الى المكان ليأخذوا العظام الى مسكن صاحبها ويدفنوها بوقار شديد »، معرفة أمر كهذا قد تفسرّ دفن سام في نهاية الجزء الثالث .

ولكن ، من الناحية الاخرى ، نجد ان الفولكلور العام عن الدب ، مما دونه هالويل ، محذوف حذفا بارزا . ففوكنر لا يستعمل فكرة السُّبات التي كانت تبدو غامضة جدا للانسان البدائي فجعلته يقرن الدب بالعالم السفلي والميلاد الجديد ، حتى ساد الاعتقاد ، حسبما يحلّل ريس كاربنتر الاسطورة ، بأن اوديسيوس ـ الذي ذهب الى العالم السفلي ـ كان ابن دب ، ومع ذلك فان ذبح الدب

بسكّين لا يشير الى انه طوطم •

فاذا لم يكن الدب طوطما ــ وهذا لا يمنع دوره الاكبر كرمز للبراري ــ ماذا نقول في الغزال كطوطم؟ القضية هنا قوية ، فيما ارى • فقد كان الغزال احد الحيوانات الطوطمية التي تعدّها التشيكاسو سلفا العشيرة • ولذا فان سام فاذرز منسجم على الاقل مع الاعراف القبليّة عندما يخاطب الكبش كأُحد آبائه القدامى وكرمز طوطمي اذ يرفع يده ويقول : « ايها الرئيس : ايها الجد » •

انني بالطبع أبالغ بعض الشيء حين ازعم ان استعمال فوكنر للطوطم يتفق مع الحقائق المعروفة كلها • لقد كان التشيكاسو افراد قبيلة مقسمة في تنظيمها الى عشائر ، وهذا شرط جوهري للطوطمية، ولكنهم كانوا ، كبعض القبائل الاخرى ، ينسبون انفسهم الى الام • غير أن ام سام لم تستطع ان تعلم انتسابه الى اية فئة طوطمية • ولكن ، بما انه هندي ، فان له حيوانه الشعائري • وبما ان آيك مكاسلين هو الابن الروحي لسام فاذرز ، فلا بد له من طوطم مختلف• وفوكنر ينوّع على هذا النسق بأبداع رائع يصل بين قسم الصيد البدائي من حكايته وبين قسم المزرعة الكبرى الحديثة • وعندما يصادف اسحق ، في الجزء الخامس ، الثعبان المنتصب الذي يتهدده، ويخاطبه تلقائيا باللسان القديم ــ « ايها الرئيس ، قال : ايها الجد الكبير » ــ فاننا نراه كابن لسام ، ولكن مع فارق ، لان الثعبان ليس طوطما عند التشيكاسو • غير انه رمز يهودي مسيحي رئيسي ، كما نستدل من لغة بعض الكتاب في وصفه : «هذا الضارب القديم اللعين في

الارض ، قاتلا ومستوحدا... ومذكّرا بالمعرفة كلها ، وبتعب قديم. وبالمكانية ، وبالموت » . ونجد تأكيدا لهـذا الرأي في قول فوكنر بأن «الثعبان هو الجد العجوز ، الملاك الساقط القديم ، الخالد الذي لا يتجدد ولا ينبعث » . وهكذا فان آيك ، ان لم يقبـل الشـر في الطبيعة ، فهو يقول دونما ريب انه حفيد كاروثرز مكاسلن ، وابن العالم المسيحي ، وانه ليس بالوريث الاكمل لتقاليد البراري . واذ يعود بنسبه الى الافعوان الرمزي ، فانه عوضا عن البقاء في الريف ، أو العودة الى كوخ سام في الاحراش ، يذهب الى مدينة جفرسن . وبالرغم عما يقوله بعض الدارسين من انه بتخلّيه عن المزرعة ، فهو انما يعود الى البرّية والفلاة ، فانه في الواقع ينتقل الى المدينة للعيش فيها ، ولا يقضي الا بعض العُطَل في الصيد في البراري الآخذة في التقلّص تدريجيّا .

هذه العودة الى العالم المسيحي في الجزء الرابع يرمز المؤلف اليها باستعمال كثيف للاشارات التوراتية ، جاعلا اياها أحيانا مجرد رموز . مثلا ، عندما يشير اسحق الى اسمه بانه يدل على انه ، كسميّه القديم ، نجا من التضحية باعجوبة ، فان المؤلـف يسـتغل الاسم الذي جاءه من قبيل الصدفة ، اذ كان اسم احد رفاقه في الصيد، وكان قد اطلقه في اول الامر على شخصية اخرى [11] . ومحاكاة آيك للمسيح ، التي يبدو من بعض الدلائل الداخليـة ، انهـا من اضافات فوكنر النهائية ، تستعمل أيضا على طريقة الاشارة ، لان آيك

(١١) روبرت كوغلان : « عالم وليم فوكنر الخاص » .

ليس بالحمل ، او الحيوان الضحية ، الذي يحمل خطايا العالم • انه في بعض مسعاه يبحث عن النجاة ، كما يقول « كاس » ، ولكنه ليس مخلصا ، ولا هو بمستطيع حتى انقاذ نفسه كليّا • وهو يدرك أن ليس ثمة من هو حر حرية كاملة ، وهذه حقيقة يشير اليها فوكنر باظهاره عجز آيك عن تقبل نتائج زواج البيض بالسود حتى ولو عن حب ـ كما في « خريف الدلتا » • وهـذه الاشارة الى يسوع الانسان كمقابل للمسيح ميزة عرف بها ذهن فوكنر وكتاباته •

اشارات آيك المستمرة الى التوراة يوم ميلاده الحادي والعشرين في حواره الطويل مع « كاس » يميل ، في رأيي ، الى أن يوازن وينفي الفكرة القائلة بأن آيك صوفي من متصوّفة الطبيعة الرومانسيين على غرار امرسون • ان فيه الكثير من الكلفينية ، سواء من الضرب « المشيخي » (البرسبتيري) او الملتوني • فالله في رأيه ، خالق الكون، ولا مجال لديه للايمان بالحلول البانثيستي • وهو كذلك دائم الحس بأن الله يعلم مسبقا باخفاق الانسان ، وان يكن الانسان حرا في الاختيار • ولكن لله خطته ، فاذا لم يفلح آيك ، فان هناك آخرين • فما تقدمه قصة « الدب » من أمل ـ وهناك منه في الكتاب اكثر مما في نهايات كتب فوكنر السابقة ـ مستمدّ من عقيدة القلة المختارة • وهذا يعني ان المستقبل سيكون مثل الماضي ، فيه الافراد يكافحون ولكن لا تتحسن حالهم الا قليلا ، لان انسانية البشر منذ السقوط تجعلهم عرضة للاخفاق ، كما انه يعني أن

« الالفية »[١٢] لن تتحقق في دنيانا هذه •

اني اذ تفحصت « الدب » غير مقتنع بأن فوكنر كاتب بدائي عن قصد ، كما يزعم بعض النقاد • ففي ايام فوكنر كانت « البراري » قد انقضى عهدها ، وهو يأسف على ذلك • ولكن من الخطأ الظن بأن كل شيء ، في نظر المؤلف ، قد تدمرّ باحتلال الزراعة المستوطنة ، والملكية الخاصة ، محل الصيد والقنص • ان اهتمامه بالكفاح الانساني أهم بكثير من مجرد حنين الى الماضي • ولو لم تكن هذه هي حاله ، لما وجد ضرورة لكتابة الجزء الرابع من « الدب »• في الاقسام الاخرى نجد ان آيك هو البطل الرومانسي الذي يحقق الرغاب اللاواعية فينا ، غير انه يُكره على الرجوع الى العالم الشائك، المليء بالاشكالات والنواقص ، الذي نحن جزء منه • ففوكنر لم يقلب بطل الاسطورة المسيحية النمطي فحسب بجعل بن صالحا وجعل بون يقتل الدب بحماقته ، بل انه ايضا أعاد آيك الى عالم خاطيء آثم • وهكذا تعطى الرومانسية صدمة من الواقعية ، ويقلص البطل الى حجم الحياة مرة اخرى وقد كتب ر•و•ب لويس عددا من المقالات المليئة بالفكر الاصيلة ، نشأت عن بعضها كل التأويلات اللاحقة ، انكر فيها ان فوكنر بدائي من النوع الذي يؤمن بأن أفضل الناس أقربهم الى الطبيعة ، لان آيك يرفض هذا المبدأ بصراحة•

(١٢) من المعتقدات المسيحية التي سادت ، على الأخص ، في القرون الاولى بعد المسيح ، أن في عام ١٠٠٠ ، أو « بعد ألف سنة » ، سيأتي عصر تعم فيه العدالة والسعادة بين البشر ، ويتحرر الانسان من نقائصه ، وسيملك المسيح حينئذ على الأرض • — المترجم —

وآيك يعلم ان أمريكا ليست « الفرصة الثانية والاخيرة للانسانية » لانه يعي وجود الخطيئة الاصلية ، التي جاء بها المستوطنون الاوائل معهم في سفنهم • وهذه المعرفة تحرره من خطر البراءة وتتيح له ان ينمّي له ضميرا ، بحيث يتخطّى المثاليّ البدائي • وما يعرّفه جيمر بيرد بأنه فنيا بدائية ، مفيد هنا • ففي كتابه « اسماعيل » يحاول ان يبرهن ان اخفاق المسيحية حضاريا حدا بالكثير من الكتّاب الى استعمال مادة مستقاة من الاديان البدائية كرموز لرؤاهم عن الحياة ، وهـــذا الاستعمال يسميه بالبدائية ، وبيرد بالطبع يقول انه ليس من الضروري ان يعتقد المؤلفون بأن الاساطير صادقة او ان الشعائر البدائية ناجعة • وفوكنر قطعا لا يعتقد بذلك • ولكنه قد لا يعتقد أيضا بصدق القصة المسيحيه ، لانه اكثر من مرة يشير الى « الحكاية » اليهودية التي فُرضت على العالم الغربي • وهـــــذا ما مكن فوكنر من استعمال اساطير التشيكاسو والمسيحية في تلخيصه الرائع للماضي الامريكي• غير ان ذلك ليس بالبدائية بمعناها المألوف •

والآن لنعد الى شخصية الدب مرة اخرى • ان الناقد الذي يرى « اولد بن » كصورة لعشتار يولد منها آيك مجددا ، يصر على حذف الجزء الرابع ، وهذا مهم ، لان فكرة عشتار اوصى بها الرقم السحري سبعة ، اذ يزعم ان كلا من الأجزاء الاخرى يحوي على سبعة احداث، ويلقي عنه بالجزء الرابع لان فيه عددا اكبر من الاحداث ، ولذا فانه لا ينسجم مع البقية • ومع ان فوكنر صرح فيما بعد ان الجزء الرابع ينتمي الى رواية « انزل يا موسى » ، لا الى قصة «الدب» ، فان هذا

الجزء باق عنيدا هناك • ولذلك فاني اقول: ميلاد جديد ، أجل، ولكن لماذا عشتار ؟

هل هناك حقا مندل في ختام « الدب » ؟ لاادري ، ولكنني أحسب ان لنا أن نجد معنى في العناصر الأكثر وضوحا • وعندما ينفذ القاريء من خلال اللغة الرائعة المعذبة التي يكتشف بها آيك ما في الاسرة من ظلم وزنى بالاقربين ، ويصف تنازله فيما بعد عن الارض اللعينة ، فان القاريء يستطيع ان يرى في هذه التجربة الختاميـة ضربا من نفاذ البصيرة او الادراك مما يشير الى نقطة في حياة آيك يتم فيها قرار خلقي حاسم • ولقاء الافعى ، وبون هوغانبيك ، في النهاية له معنى واضح • اما اللقاء الاول فقد سبق ان فسرته بانه ادراك الشر والقبول به جزءا من الحالة الانسانية • واسم بون هوغانبيك ، بما فيه من تورية ، له ايضا معناه • فهو دانيال بون بصفته قاتل الدب ، وهو الخنزير (« هوغ ») او الحيوان البري الذي يطالب بائسا بكل ما تبقى من حياة البراري ـ السناجب ، هذه الحيوانات المحزنة التي صمدت رغم كل جشع الانسان الاعمى • وهكذا فان آيك يدرك ان غابة سام فاذرز و « أولد بن » قد تحطمت ، وانه لم يبق الا الرجوع الى المجتمع ليحيا حياة التضحية ونكران الذات ، ولكنها حياة العزلة العقيمة أيضا • ورموز هذه كلها يجب ان توازن ازاء مندل الشفاء السيكولوجي ، الذي هو في نظري النغمة الاقل سيادة في القصة •

بل اني مقتنع بأن عدم الكمال عند آيك هو جزء من التـأثير

النهائي لقصة «الدب» • ففي حين نرى ان آيك ليس بالبطل الرومانسي ولا المأساوي ، فان فوكنر هنا ينظر الى التاريخ نظرة مأساوية يكون فيها مصير البراري معروفا مسبقا ولا محيد عنه ، واعظم الجهد الذي يبذله افضل الناس لا يكفي لاحراز النصر على الشر او على انفسهم • ومع ذلك كله ، فان فوكنر هنا يؤكد على اهمية أناس مثل آيك مكاسلين ، الذي بوسعه أن يتعلم من سام فاذرز و « اولد بن » الكبرياء والتواضع ، الشجاعة وضبط النفس ، التي يمارسونها جميعا بصفته نجارا ، وبصفته أحيانا رئيسا للصيد •

كتاب "فصاحة العامية"

وشبه الحياة بعد الموت عند دانتي .

وارمن ويليفز

يبدو أن همَّ دانتي الطاغي ، في العقد الذي سبق بلوغه سن الثامنة والثلاثين ، كان السياسة ـ فقد كانت له طريقة في الحياة وكالكثير من الارستقراطيين المثقفين ، كان يكتب الشعر الغنائي ، وان كان أنجح في ذلك من معظمهم • ولكن مهنته كانت السياسة ، لا الشعر •

وفي الفترة الواقعة بين ١٣٠١ و ١٣٠٣ انتهت حياته السياسية على حين غرة • اولا ، نفي من مدينته فلورنسا عندما قضى على حكومة حزبه الجنود الفرنسيون التابعون للبابا بونيفاس مع انصارهم الفلورنسيين • وبعد ذلك تخبطت مساعيه ومساعي رفاقه المنفيين في القتال أملا في العودة ، وتركهم دانتي مشمئزا • وبعد ذلك اليوم في أواخر عام ١٣٠١ ، الذي غادر فلورنسا سفيرا الى روما محملا بمسؤولية محاولة صرف البابا عن خططه العدوانية ، لم يدخل المدينة ثانية قط •

عندما تخلى دانتي عن حملة المنفيين ضد فلورنسا عام ١٣٠٣ ،

تحول الى كتابة النثر • وفي السنوات الخمس اللاحقة كتب رسالتين عقائديتين ، «في فصاحة العاميّة» De Vulgari Eloquentia و «المأدبة» Convivio • وبعد ذلك شرع في كتابة «الكوميدية الالهية» • في هذا المقال سألخص تأويلا جديدا لكتابه «في فصاحة العامية» ، ثم سأستعين به دليلا في تأملاتي حول طبيعة وأصل منهج التأليف الذي اتبعه دانتي بعد النفي ، والذي انتهى به الى «الكوميدية الالهية» •

والتأويل التالي لكتاب « الفصاحة » جديد في انه ليجوري • ما وجدت أحدا يبحث فيه الا واعتبره عقائديا حرفيا • واذا اعتبرناه كذلك جابهتنا صعاب كثيرة عنيدة • اما اذا عالجناه كليجورة ، فان المصاعب يمكن قهرها • ويبدو انه من المعقول ان نشتبه بأن الخيال الشعري لابد يفعل فعله في اي شيء يكتبه شاعر عظيم كدانتي ، وان نبحث بوجه خاص عن الليجورة في اي شيء يكتبه شاعر شديد الميل الى التعبير الليجوري •

تتألف رسالة «الفصاحة» من كتابين • والكتاب الأول يتألف جوهريا من جزأين ، اولهما ، تاريخ اللغة المحكية من عهد آدم حتى ايطالية القرن الرابع عشر ، وثانيهما ، بحث دانتي ، واكتشافه، وتمجيده لما يدعوه بالمحكية الايطالية المشرقة • وهذا البحث في اللغة هو بمثابة مأساة لغوية وكوميدية لغوية مجموعتين معا ومتوازنتين بتناظر بارع • لقد خلق الله لغة مثالية كاملة ليتكلم بها آدم • ثم جاء نمرود الملك الصيّاد المتعجرف ، وتجرأ لشدة كبريائه على بناء برج

بابل ، ففقد الناس لغتهم الكاملة • وانتشروا في الارض وتكاثرت ألسنتهم الى أن كان في ايطاليا وحدها اكثر من الف لهجة محكيّة. فلم تضع وحدة اللغة فقط بل نوعيتها ايضا • فكانت لهجات ايطاليا التي يستعرضها دانتي ، اللهجات الشوهاء ، الغليظة ، الناشزة ، هي القطب المقابل للغة آدم الكريمة النبيلة •

ولكن في منتصف «الكتاب الاول» بالضبط ، ذروة المأساة اللغوية ، يظهر نذير بالكوميدية • ونجد فجأة ان دانتي يتأثر خطى اللغة الايطالية الوحيدة الكاملة • ويروح يدفع عنه مد تعدد اللهجات في ايطاليا باخراجها من اعتباره واحدة واحدة•واذا هو ، بمعجزة من التعليل الاستقرائي ، يستعيد الكمال اللغوي • فكما ان الواحد هو مقياس كل عدد ، والابيض مقياس كل لون ، هكذا توجد لغة ايطاليّة كاملة واحدة هي مقياس المحكيّات الايطالية كلها وتنعكس فيها كلها مع انها لاتماثل اية واحدة منها • واذ يستعاد الفردوس اللغوي هكذا ، ينتهي «الكتاب الاول» بمدح طويل لهذا اللسان الايطالي الذي حوى الكمال بأجمعه •

اذا أعدنا النظر برهة في الممثلين في مسرحية اللغة هذه ، وجدنا أن الشرير في المأساة هو ، بوضوح ، نمرود • فهو الذي اقترف الخطيئة الاصلية ، فأصبحت اللغة بعده فاسدة ، فانية • اما نده ، بطل الكوميدية ، فهو دانتي ، والتناظر بينهما يؤكده تصيّد دانتي العاتي للغة الكاملة في غابة الالسن الايطالية القبيحة ،واسلوبه الهجائي المزدري • لقد أخذ لنفسه دور فادي خطيئة نمرود الاصليّة ـ الصياد الوقح الذي يصلح ما أفسده الملك الصياد الوقح•

الا ان مسرحة نفسه لا تنتهي هناك • لقد كان آدم هو سيد اللغة الكاملة الاصلية ، هو الرجل الاول الذي انعم الله بها عليه • أما سيد الفردوس اللغوي المستعاد ، الرجل الذي تضفي عليه هذه اللغة المشرقة من السعادة والاجلال ما يجعله ، كما يقول ، لا يأبه لمنفاه أبدا فهو دانتي • انه ليس عدو نمرود فحسب ، بل آدم الجديد في جنة جديدة من اللغة • ان الرجل الذي سحقته الحياة الحقيقية أوجد لنفسه نصرا رائعا في خياله •

ولكن عليه أن يثبت مزاعمه ، لان في مديحه للغته الايطالية ليس ثمة كلمة ايطالية واحدة • ان عليه ان يعالج المشكلة المجسدة التي تطرح السؤال : ماهي هذه الايطالية الكاملة بالضبط ؟ والمفروض ان ذلك هو احدى مهام «الكتاب الثاني» ، ويدرج دانتي ستة اسئلة حول لغته يريد ان يجيب عنها •

في الفصول الثلاثة الاولى من «الكتاب الثاني» يتخلص دانتي من الاسئلة الثلاثة الاولى ببراعة . من الذي هو أهل لاستعمال هذه اللغة ؟ أعظم الشعراء • ما الموضوع الذي هو أهل للمعالجة بها ؟ الحب ، الحرب ، والفضيلة • في اي شكل يجب ان تصاغ المعالجة ؟ في الشكل الشعري الغنائي المسمى « كانتسونه » canzone ولكن المتاعب تأتي في الفصل الرابع • أول علائمها تكاد لاتراها العين بحيث قد يغفل عنها الذهن الحرفي الذي لايشك • يبدأ دانتي بالقول

"Quando quidem aporiavimus extricantes..."

وهذا يجب ان يكون معناه ـ اذا انتبهنا الى معنى المتاعب في كلمة Aporio بالنسبة الى اصلها الجذري واستعمالها في النصوص الدينية ـ «الان وقد جلبت لنفسي المتاعب في حل [الاجوبة عن الاسئلة الثلاثة الاولى] ...» ولكن الذهن الحرفي ، الذي يشيح بوجهه عن المتاعب ، يشيح بوجهه ويفترض ان دانتي انما يعني انه أجهد نفسه في الاجابة عن اسئلته الثلاثة السابقة ، رغم اننا لانرى اي أثر لجهد زائد في هذه الفصول الثلاثة .

ولكن سرعان ما تبدو علائم المتاعب بعد كلمة Aporiavimus ونجد فجأة ان السؤال الثالث لم ينته منه المؤلف في الواقع ، كما حسبنا في ختام الفصل الثالث . فقبل ان نستطيع المضي الى السؤال الرابع ، علينا أن تتغلغل في موضوع «الكانتسونه» ، يقول دانتي . وبعد ذلك يقع في ماهو تمثيل خاطىء بيّن . «اني اذ اعيد النظر فيما قلته ، اذكر انني عدة مرات اطلقت تسمية الشعراء على هؤلاء الذين يكتبون أشعارا باللسان العامي .» واني اذ اعيد النظر فيما قاله ، لا أجد مكانا واحدا أطلق فيه تسمية «الشعراء» على الناظمين في العامية . ومع ذلك ، فانه يصر على هذا « الخطأ » : « والاكثر من ذلك ، ان لدي من الاسباب ما يجعلني أجرأ على استعمال كلمة «الشعراء» .»

وبعد ذلك يدخل فكرة المأساة لاول مرة ، اذ يقرر ان «الكانتسونه» يجب ان تكتب في الاسلوب المأساوي . ثم يختتم الفصل الرابع بفقرة مشوشة ، سوداء المزاج ، ومنذرة ، حول المشقة الكبرى في

صيرورة المرء شاعرا عظيما . «هنا الكد والجهد ،» يقول ، فلا يغفل القارىء سياق هذه الكلمات المنذر في كتاب « الأنيادة » لفرجيل: النزول الى الجحيم والدخول في المتاعب ، كلاهما سهل ، اما الخروج ، فذاك هو الكد والجهد . وبعد ذلك ، يدعي أنه يستشهد بفرجيل ، ولكنه يخطىء الاستشهاد ، كما انه قبل قليل قد اخطأ الاستشهاد بنفسه . وفي النهاية يعود الى كلامه الجارح الذي رأيناه عند النقطة الحفيضة من « الكتاب الاول » ، حيث راح يذم المحكيّات الايطالية الغليظة .

وفيما يتقدم دانتي بمشروع تغلغله في قضية «الكانتسونه» ، سرعان ما نراه ينصرف عن نهجه الاصلي في استطراد مشوش ، متقعر ، غريب الاراء . وبقية «الكتاب الثاني» ، وبالتالي الرسالة نفسها ، تصاعد لاينقطع من الاضطراب يبلغ ذروته في الفصل الاخير . اذن كانت aporiavimus نذيرا صحيحا له ولنا ! لنترك التصاعد جانبا ، ولنتأمل في ذروة هذا الاضطراب .

يقول دانتي في الفصل الاخير : «لنبحث في الطول الملائم الذي يجب ان يكون عليه المقطع (ال «ستانزا») في «الكانتسونه» . بما اننا في الشعر كله نعبر عن رضا او عن سخط ـ فمثلا ، قد نريد الترغيب أو التحذير ، التهنئة او السخرية ، المدح أو القدح ـ فلنجعل كلمات السخط في النهاية دائما تراكض ، والكلمات الاخرى تسير الهوينا وتستفيض حسناء على مهل حتى النهاية . » . هذه هي نهاية «فصاحة العاميّة» .

لئن تكن هذه ممارسة لطرح الاسئلة دون الاجابة عن اي منها ، فان جواب دانتي على سؤاله حول الطول الملائم للمقطع في الكانتسونه ، لغز دونما ريب • فاذا طرحنا جانبا اللعب على الالفاظ في القول بأن القاعدة لاتعطي جوابا قاطعا حول السؤال عن الطول ، لنفترض ـ كما يفترض الذهن الحرفي ، ان القاعدة هي قاعـــدة طول المقاطع • وعلى هذا فانهـا تثير صعوبتين يجـد الذهن الحرفي نفسه عاجزا عن تخطيهما • فهي تبدو كأنها تنص عـلى ان مشـاعر النقد يجب التعبير عنهـا بمقاطع قصيرة ، ومشاعر المـدح بمقاطع طويلة • بيد ان التقليد الصلب كان يتطلب ان تكون المقاطع كلهـا في الكانتسونه الواحدة متساوية الطول • كيف اذن يتسنى للشاعر الذي يتبع قاعدة دانتي ان ينتقل من القدح الى المدح ، او بالعكس في القصيدة الواحدة ، اذا اراد ذلك ؟ ان عليـه ، بموجب هـذه القاعدة ، ان يباين أطوال مقاطعه ـ ولكن في ذلـك خرقـا لتقليـد لايجوز خرقه ولذلك فانه سيجد نفسه عاجزا عن الانتقال من القدح الى المدح ، او بالعكس ، فاذا بدأ بالرثاء حكم عليـه ان يستمر في رثائه حتى النهاية المرة • ثانيا ، نجد ان قصائد دانتي تتبع عكس هذه القاعدة بالضبط ، من حيث طول المقطع : فقصائده الناقدة تفضل المقطع الطويل ، والاخرى المادحة تفضل المقطع القصير • فالقاعدة ليست غير عملية وحسب ، انها لا تتفق وممارسة الشاعر الذي وضعها • ومن هنا يستنتج الذهن الحرفي أن دانتي قد عجز عن ايجاد شيء افضل ، فتخلى عن «الفصاحة» مشمئزا دون أن يكملها •

على ان صاحب الموقف الليجوري يأتي الى هذه الازمة النهائية

في نفسية تغاير صاحب الموقف الحرفي ، لانه تتبع تكـاثر المتاعب باستمرار منذ بداية الاستطراد الطويل • لقد أخـذ يشعر ان هـذا المأزق الاخير هو ضربة الاوتار الاخيرة في سوناتة مأساوية • فالقاعدة اللامعقولة ، والنهاية الفجائية ، وترك نصف المنهاج معلقا ــ اليست هذه ذروة رائعة لتصاعد المتاعب العنيف ؟ وهذه القاعدة اللامعقولة، أليست هي أيضا تجد تطبيقا غريبا وتبريزا في السقوط الذي تعينه ؟ انها تقول في خلاصتها ان الشاعر اذا ما انطلق في طريق لايرضيه ، ليست ثمة من عودة • اليس هذا بالضبط ما يدلـل عليه دانتي هنا ؟ لقد اختار درب المتاعب مبتعدا عن نهجه السهل فلم يكن ثمة مـن عودة • لقد دبر سقوطه ببراعة ، ودبر لنفسه ان يسقط وهو يقول انه منذ الخطوة الخاطئة الاولى قد حكم عليه بالسقوط • فكما كان «الكتاب الاول» نصرا رتب أمره بعناية ، يتبين ان «الكتاب الثاني» وبالتالي الرسالة كلها هزيمة وذل رتب امرهما بعناية أيضا •

لماذا فعل دانتي هذا بنفسه ؟ لاحظ كيف يتوازى نمو «الكتاب الثاني» مع تردي احوال المؤلف السياسية • ففي المنتصف من حياته أجبر على حين غرة على مجابهة تهديد البابوية وجيشها الفرنسي له ولمدينته • وفي المنتصف من رسالته ، «قبل ان أهاجر الى امـور أخـرى» ، كما يقول بشكل ملحوظ ، يجبر على حـين غرة على الاستطراد ونقل اهتمامه الى مادة عسيرة لم يكن قـد ذكرهـا في برنامجه • ولما اشتد التهديد على مدينته اضطر الى الذهاب الى روما في مهمة دبلوماسية ــ فكأنه اضطر الى «الاستطراد» باتجاه روما • ويتبين ان تحوله عن برنامج بحثه ، وهـو في منتصفه ، استطراد

طويل • من السـهل على المرء ان يتخيل المتاعب التي لقيها في مفاوضاته مع البابا بونيفاس الثامن : واستطراده عن برنامج رسالته مليء بالمتاعب • وبعد اسابيع من الجدل العقيم في روما ، صعقته أنباء الكارثة في مدينته ولم يقو على العودة الى فلورنسا • وفي نهاية استطراده الطويل ، بعد فصول من الجدل المشوّش المرير ، صعق كتابه بقاعدة تقول ان الشاعر لايستطيع العودة ، وترك نقاشه منفيًا الى الابد عن البرنامج الذي تاه عنـه • لا ريب ان صاحب الموقف الليجوري سوف يستنتج أن خطة «الفصاحة» انما هي صورة لمأساة دانتي الشخصية •

ان كيفية صنع الصورة واستعمالها تنبئنا عن صانعها اكثر مما تنبئنا عن الشخص المصوّر فيها • فدانتي ، اذ يجعل من تاريخ اللغة وقواعد الشعر سردا لمأساته هو ، انما يكشف عن شخصيته الراهنة• انه مهووس بما فرض عليه من ظلم ومهانة ، فيزيد من تقريح جرحه • انه يرد على العالم الذي يعذبه بان يسوطه بما أوتيه من وقاحه ، وانتقام وهزء ، وخديعة •

انه لمشهد قبيح ، ومن العسير الا يشعر المرء بأن فيه شيئا جد شرير • أن يلوي المرء قصة لغة الله وقوانين الفن ليجعل منها صرخة الامه وأحقاده ، عمل شيطاني • واذا ذكرنا أن دانتي ، في بداية استطراده المميت ، أعلن النصيحة التي اعطتها العرافة لاينياس في مستهل نزوله الى الجحيم ، فاننا نتساءل : الم يكن هـذا الرجـل ، مجازا ، في الجحيم عندما كتب رسالته هـذه ؟ اليست وقاحتـه وشهوته في الانتقام ، غضبه وخداعه ، شيم الذين حلّت عليهم اللعنة

عن حق ؟ اليس هذا العمل ضربا من دمج مزاجه العنيف الراهن في المصير النهائي الذي هو في انتظار من له مثل هذا المزاج الشهير ؟

فاذا كان دانتي يعاني ما يعادل الجحيم وهو يكتب «الفصاحة» فان ذلك يعني ولاشك ، بالنسبة الى شاعر ليجوري التفكير مثله ، انه كان قد عانى منذ قليل ما يعادل الموت • ويبدو جليا من انشغاله دوما بموضوع نفيه ، لا في رسالة «الفصاحة» فحسب ، وهي التي جاءت في اعقاب النفي مباشرة ، بل فيما تبقى من حياته بعد ذلك ، أنه كان ذلك الحدث المأساوي الذي سرعان ما اصبح كناية للموت • انه بعد نفيه رجل ميت ، وان يكن حياه فاذا كتب «الفصاحة» بغضب وتشف ، فانما هو روح تتعذب في الجحيم •

بيد ان هناك فرقا جوهريا بين جحيم الخيال والشيء الحقيقي • فالاخير يقال انه أزلي ، اما الاول ، كما يقول فرجيل ، فان بعض الاحياء يخلصون منه بنعمة الله • وفي كتاب «المأدبة» Convivio الذي شرع به دانتي بعد «الفصاحة» مباشرة ، نجد اشارات توازي مرورا عسيرا خلال «المطهر» • انه يبدأ باعتذار مفتعل يقول انه ينقي «خبز» نثره من الشوائب • ومقابل نصره ثم سقوطه في «الفصاحة» ، يقدم نفسه في «المأدبة» ك «جوال حقير ، أقرب الى المتسول» نبذه رفاقه ، ثم يفلح بعد عناء في ختام الكتاب ، في الوصول الى تعريف للنبل الذي يتغلب على الاخرين جميعا، واذ يشق طريقه الصعب خلال مطارحاته العقيمة التي لاتنتهي ، فانه روح تكد في سيرها خلال «المطهر» نحو الخلاص • وفي النهاية نجد ان عدم

الأكتمال الظاهري للكتاب حلو ، فخم ، متسام ، كصعود الأرواح دونما توقع من المطهر الى الفردوس ، لا قاس وفجائي كما في «الفصاحة» • وكتابه التالي ، «الكوميدية الالهية» ، كتبه وقد توجه بصره نحو الخلاص ورؤيا الفردوس • لقد كان يعيش منذ منفاه من خلال «الفصاحة» ، و «المأدبة» ، و «الكوميدية الالهية» ، رحلة مجازية من الموت ، الى الجحيم ، فالمطهر ، فالفردوس •

اذا نظرنا الى هذه الاعمال على هذا النحو ، تكشفت لنا عن وحدةعجيبة في الفكرة • فان استمراريتها ، وتناغمها المتداخل ، والتماثل فيما بينها ، وعشرات العبارات التي تعكس الى الامام توقعا لامر سيجيء في عمل لاحق ، او الى الخلف تذكرا لامر ورد في عمل سابق ، هذه كلها توحي بأن دانتي ، عندما شرع في كتابه «فصاحة العامية» عام ١٣٠٣ ، كان قد وضع الخطوط الرئيسية لبرنامج معقد كامل للكتابة سيحمله الى نهاية «الفردوس» حوالي عام ١٣١٩ • ولاضرب مثلا واحدا على هذه النظرة البعيدة التي أعنيها • في بداية «الفصاحة» ، ذلك العمل الجهنمي ، الفظ ، المخادع ، يقول دانتي عدة أقوال عن اللغة التي تكلمها آدم • وعندما يلتقي دانتي بادم في نهاية «الفردوس» ، فان آدم ايضا يقول عدة أقوال عن تلك اللغة نفسها • وكل شيء يقوله دانتي من خلال آدم ، يناقض مباشرة ما قاله سابقا في «الفصاحة» ، بالضبط كما يناقض الفردوس الجحيم •

ثم ان ما يقوله في «الفردوس» يوضح موضوع «الفردوس الذي كان قد أنكره في «الفصاحة» ، من ان الانسان حر فيما يقول

ويخلق كما يشاء • من علائم كهذه يتضح ان دانتي ، يوم بدأ يكتب «الفصاحة» عام ١٣٠٣ ، كانت عنده فكرة لابأس بهـا عن «الفردوس» الذي سيكتبه بعد سنين •

ولكن اذا كان هذا البرنامج الجريء المعقد مبنيا على رحلة دانتي المجازفة خلال الحياة الاخرى ، فان من المستبعد ان يكون دانتي قد فكر به قبل سقوطه من السلطة في ١٣٠١ ـ ١٣٠٢ ، لان ذلك الحدث هو شبه الموت الذي طوّح به في تلك الهاوية العاطفية التي رآها ، واستغلها ، كشبه الحياة الاخرى ، الحياة بعد الموت • لابد انه صنع معجزة الخيال الخلاّق هذه في تلك الفترة المضطربة المتوترة التي طالت قرابة السنتين بين سقوط حزبه في فلورنسا وشروعه في تأليف «فصاحة العامية» •(*) برنامج الكتابة هذا الذي وضعه في منفاه ، والذي شغله تنفيذه معظم ما تبقى له من عمر ، حتّم عليه تغييرا جذريا في حياته وعمله فعزم على هجر السياسة والانصراف الى الكتابة (ولو أنه كان احيانا يزاول السياسة كلما سنحت الفرصة ، كما كان قبل ذلك يزاول الكتابة عند سنوح الفرص) • وفي الثلاثية التي اختطها برنامجه ، نجد الكثير من المادة لاعادة تركيب افكاره في تينك السنتين ، والتي أدت الى العزم على اعتناق حياة الكتابة وأملت عليه شكل برنامجه ومحتواه •

(*) أقول هذا رغم أن الفصل الأخير من « الحياة الجديدة » Vita Nuova يحتوي بوضوح على قراره بأن يكتب « الكوميدية الالهية» ، وذلك لأنني أعتقد ، لأسباب ذكرتها في دراسة اخرى ، ان هذا القرار ، مع عبارات اخرى غيره ، لم يكن واردا في نص « الحياة الجديدة » قبل نفي دانتي •

لقد رأينا أن تشبيها باحداث المستقبل الرئيسية في حياة الانسان ، اي موته وحياته الاخرى ، زود دانتي باحد مبادىء التخطيط لبرنامجه • ولكن ثمة دلائل ايضا على ان تشبيها بين تجربة دانتي وحدثين رئيسيين في ماضي الانسان زوّده بالكثير من العزم والالهام في اعتناق حياته الجديدة • لقد كان اكبر حدث تأريخي ذي مغزى كوني تمعن فيه ، هو حياة المسيح ، وموته ومصيره • وكان نموذج ذلك الحدث حياة بني اسرائيل في مصر وخروجهم منها بحثا عن ارض الميعاد • كلتا الحالتين طالب الله اليهود والمسيح بتضحية أليمة ادراكا للنهاية المرغوبة وقد شعر دانتي انه هو ايضا قد حباه الله ، بأن يخرج من مدينته ويتعذب : ان له أيضا أرض ميعاد • وماذا كانت أرض ميعاده ؟ أن يكتب أعظم قصيدة ـ قصيدة تري الناس جميعا ، باذن من الله ، الطريق الى الخلاص • لقد سحق كسياسي صغير لكيما ينهض وينتصر كشاعر كوني • هذان هما الحدثان الرئيسيان في حياته ، اللذان تتكرر الاشارة اليهما في «الكوميدية الالهية» : انه سينفى ، وانه لسوف يحيا في الاجيال القادمة كلها كشاعر من اعظم الشعراء •

وعناية الله ، التي أحسها دانتي بالتماثل بين وضعه وبين احداث الماضي ، لم تدله فقط على حياته الجديدة في الكتابة وتعين له هدفها النهائي ، بل انها ايضا اوحت اليه بالواسطة التي ينبغي عليه ان يتهيأ لتحقيق هدفه بها • بياتريس ، المرأة التي احبها حبا روحيا ، وأول من أحب ، كانت قد ماتت • وكان قد احب بعدها ، حبا غير روحي السيدة التي يدعوها donna gentile وعلى نحو ما ، بعد ذلك،

وجدته بياتريس مرة اخرى ـ وقد طوبت كقديسة • وعلى غرار ذلك ،كن قد احب فلورنسا ، وهي أيضا اختطفت منه • فانهال عليها بصورة غير روحية ، وحاول ان يعود اليها بالقتال • واذا الحياة السياسية وقد طوبت ـ حلم الامبراطورية الرومانية المقدسة ـ تجده وتنقذه من عراكه الدنيء • أفلم يكن واضحا ان المنطوى من كل ذلك هو ان يكتب ما سيكتب ؟ حتى ذلك الحين كان قد كتب شعرا غزليا ذا ابعاد صغيرة• وكان المقدر له ان يكتب شعرا كونيا يتخطى الابعاد • او لم يكن عليه ان يتحول من الواحد الى الاخر بمهاجمة الشعر الغزلي وتحقيره ، بقتل روح ذلك الشعر وتجريحها كما حقر ذكرى بياتريس وهاجم فلورنسا ؟ وهكذا اكب على كتابة الكثير من النثر المضاد للشعر ـ مفرطا في الفيهقة اللاتينية في « الفصاحة » ، ومسترسلا الى ما لا نهاية في تشريح قصائده في « المأدبة » •

ولئن يكن كلا الكتابين للشعر ، فانهما ، كما بينت ، مختلفان في انهما كتبا تحت شارة الجحيم والمطهر • فبعد ان غاص دانتي الى أعماق العجرفة والحقد والخديعة في « الفصاحة » ، وجد ان بوسعه البدء باللاشعر البناء في « المأدبة » ، وفيه استسلم لمشيئة الله (كما كان بالطبع قد قرر ان يفعل) ، ورضي بمأساته الظاهرية كاشارة لنصره الموعود ، وأكمل تحوله من المنفي الغاضب الى الشاعر الكوني • وبعد ان فرغ من « المأدبة » ، توج اخيرا بتاج الدين ليصف مشيئة الله وعنايته في شعر رفيع ، هو شعر «الكوميديا الآلهية»

لنا ان نفترض انه رأى مسبقا كيف سيفعل ذلك • لقد دفعته العناية الالهية الى الرحيل خلال كتابات الجحيم والمطهر النثرية ، دامجا طبيعته المتغيرة في طبيعة كتابته المتغيرة • واذ بلغ الخــلاص العاطفي ، عاد القهقرى بالذاكرة والخيال والشعر • وأقاليم الحيـاة الاخرى وعناية الله التي كان قد شق طريقه الشاق فيها نحو الخلاص، ملأها الآن بالآخرين ، دامجا طبائعهم الارضية بمصيرهم النهائي ، كما دمج طبيعته في نثره • وكانت هذه الدرامة مقنعة لانه ـ وهـذا سبب من اسباب ـ كان قد عاشها هو نفسه(*) •

(*) راجع كتاب اريك آوارباخ « دانتي ، شاعر عالم الدنيا » • اني مدين بالكثير لهذا الكتاب الذي أعانني في توضيح صلة أعمـال دانتي النثرية ب « الكوميدية الالهية » •

« الغصن الذهبي »
وقع عميق ونمط أعلى

جون ب. فيكري

بعد ان ظهرت معالم من كتاب « الغصن الذهبي » في قصص ريموند تشاندلر البوليسية ، وروايات حازت على جائزة مجلة « هاربر » (« برج في الغرب » لفرانك نوريس) ، وروايات اخرى جادة وان تكن على مستوى ادنى ، مثل « الشيطان من ذنبه » او « مدينة الاوراق الراعشة » ، فضلا عن كتابات العصر الاهم منها جميعا ، لا أحسب أن أحدا ينكر مدى وقع « الغصن الذهبي » وتأثيره • فهو ليس فقط اعظم معالجة موسوعية للحياة البدائية في اللغة الانكليزية ، انه الكتاب الذي يعود اليه الفضل في الاهتمام الادبي الراهن في موضوع الاسطورة والطقوس • ولكن الذي قد لا يكون بمثل هذا الوضوح هو الاسباب التي جعلت رائعة جيمز فريزر ، كما قال البروفسور بكلي ، « مصدرا يكاد لا ينضب للاساطير والرموز المركزية في ادب القرن العشرين • » والواقع ان هذه الاسباب بعضها حقائقي ، وبعضها تأريخي ، وبعضها ادبي •

والذي اعنيه بالاسباب الحقائقية هو تلك الفكر التي هي في

الصلب من « الغصن الذهبي » والمناخ الذهني لاواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين • ففي كلا الكتاب والعصر كانت حركات هذه الافكار تعين اتجاهاتها بوصلة ، نقاطها الرئيسية هي فكر العقلانية ، والخصب ، واللاعقلانية ، والعقم • وكانت مواضيع البحث الكبرى الجنس ، والغيبية ، والبقاء • وكان تاريخ فريزر الموضوعي للطبيعة القضيبية التي اتسمت بها العقائد البدائية ـ اعترف بذلك ام لم يعترف ـ المعادل الانثروبولوجي لتعمق فرويد في دوافع الانسان الحديث الجنسية • وقد اندهش كلاهما للكيفية التي بها « صاغت الغريزة الجنسية وعي عرقنا الديني » ، كما يقول فريزر • وفي حين ان فريزر لم يصدق كثيرا نظريات اللاوعي وأصر باستمرار على رفض قراءة فرويد ، فانه هو ايضا ساهم في وضع خريطة مستويات واشكال الوعي الانساني في القرن العشرين • ان « الغصن الذهبي » مكتظ بأمثلة هي في الواقع تحليلات درامية للرؤية النبوية ، والنشوة ، والسيكولوجية الجماهيرية ، ونكران أنواع الفكر المبنية على المنطق • وهو ككتاب سارتر « الكينونة والعدم » يدمج بين علم النفس والمشهد الروائي المجسد ، ولكن على نحو اشد اغراء بالقراءة بكثير •

من هذه الظواهر الذهنية استخلص فريزر أفكارا رئيسية تكشف عن صلاته بعقلين مخصبين آخرين من عقول العصر ، هما ماركس وداروين • ولئن نجد انه لم يدرك قط تماما ما في المجتمع البدائي من ابعاد اقتصادية بتعقيداتها الحقيقية ، فقد تمكن من وضع يده على حقيقة جوهرية واحدة تتصل بالمؤسسات الانسانية كالدين ،

والحكومة والملكية الخاصة ، والزواج . فهو يظهـــر ، ضمنا في « الغصن الذهبي » وعلى نحو مكشوف اكثر في « مهمة سايكي » ، أن دوافع الانسان وحججه في افعاله هي غير ما ينص ويؤكد عليه. وكما فعل ماركس ، فانه يحلل الطبيعة الوظيفية للمؤسسات عـــلى انها نتاج قوى براغماتية وغيبية . وعلى ما بين الرجلين من فروق كبيرة ، فان بوسعنا من مرتكزنا الراهن ان نرى اوجه شبه أساسية في ما خلّفاه من أثر في عصرهما . لقد أظهر كل منهما ، باقامة حشد من الادلة المتراكمة ، كم من الاراء السائدة عن الانسانية وتاريخها لايمكن تصديقه بعد اليوم . والاكثر من ذلك ، لقد وجد كلاهما تفسير هـــذا الخطأ في تشـابك من الغيبيـــة ، وتضخيم الـذات ، والضرورة التاريخية .

ومع اهمية هذه الافكار باشكالها المختلفة بالنســـبة الى فرويد وماركس وفريزر ، فان القضية الجوهرية فعلا كانت قضية صراع البقاء ، التي درسها وفصلها العصر الفكتوري ومثلها القرن العشرون بغنى وتنويع فائقين . وفيما راح داروين وفرويد وماركس يضعون القضية في اطار من المصطلحات البيولوجية ، والسيكولوجيـة الاقتصـادية ، راح فريزر يطور ديالكتيكه الخاص ـ ديالكتيك الاسطورة والواقع . وللبدائيين الذين كان يدرسهم نجد ان الصراع من اجل البقاء ذو شقين : فمن الناحية الواحدة ، هناك الوجه الداروينى الماركسي الذي تهيئه هجمات القبائل او الامم المنافسة ، والاستنزاف الناجم عن القحط والمجاعة بالاضافة الى الحكام الذي يكتمون الانفس باستغلال الحاجة الإقتصادية ، والتقاليد الاجتماعية ، والمطالبة الدينية . ومن النـاحية

الاخرى ، نجد مالنا ان نسميه بالبعد الفرويدي ، بُعد الاسقاطات السيكولوجية كالاساطير والالهة ، يلعب دورا كبيرا في هذا الصراع، ان الشعوب القديمة عند فريزر تحاول البقاء كذلك عن طريق اساطير المعونة الالهية والطقوس التي ، اذا اقيمت ضمنت تغلب الالهة على الاعداء ، فضمنت بالتالي ، بقاء لانسان . وبالنتيجة ، فان فريزر يتوسط بين العالمين الداخلي والخارجي لماركس او داروين وفرويد ، كما يفصح هو عن ذلك حين يقول: « لحفظ النوع لاتقل قوى التناسل اهمية عن قوى الغذاء . » وبهذا يرينا ان الفرد والارض هما البؤرتان التوأمان لمعركة الانسان اللامنتهية من اجل وجود مستمر الحياة ، وهذه مواضيع لا تنفد بالنسبة الى الأدب الحديث كما انها بالغة الخطورة في الحياة الحديثة .

طبقا ، كان الفنانون الخلاقون مهيأين لقبول مواضيع فريزر بتأثير من توماس هاردي واهتمامه بالفولكلور والعقلية القروية ، وكبلنغ وجوزيف كونراد اللذين بحثا وقع الثقافة والمناخ الاجنبيين في نفس الانسان ، ودوتي و تي . أي لورنس وكننغهام غريهام الذين أحسوا بالوشائج الانسانية الكامنة تحت الفروق الثقافية السطحية ، فأكدوا ان العادات والعقائد التي تبدو لاول وهلة غريبة او بربرية لها قيمتها الحقيقية وان بالامكان فهمها وتقبلها . وفضلا عن ذلك ، فان الكثير من مادة فريزر كانت تماثل اهتمامات الكتاب أنفسهم ولكنها موضوعة في سياق غير مألوف ومرئية من زاوية جديدة . وهكذا فان اهتمام تي. اس. اليوت وايدث ستويل بالدافع الديني واصوله العميقة يزوده « الغصن الذهبي » بتفاصيل مسهبة ، كما يزود بهما

افتتان جيمز جويس بالمتوازيات المعقدة والتكرار المتـــواتر لبعض الشخوص والتجارب • وهذا ينطبق أيضا على اهتمام ييتس وتشارلز وليامز بالسحر ، ، وبراعة روبرت غريفز في التفاسير العقلانيـــة لطقوس وأقاصيص تبدو عديمة المعنى ، وتأكيد د• هـ• لورنس على الاعتراف الصريح بالدوافع الجنسية •

ومع أن محتوى « الغصن الذهبي » ، بغرائبه وتفاصيله المجهولة سابقا عند بعض الناس ، ممتع بحد ذاته ، فانه ما كـان لينتهي الى هذا الاثر العميق في الادب لولا ظهوره في لحظة مواتية جدا من لحظات التاريخ • لقد أتى ذروة في الموضوع والاسـلوب لتطور متسلسل طويل يعود ، على الاقل ، الى القرن الثامن عشر • (يقول وليم روبرتسون سميث ، استاذ فريزر وصديقه ، ان بداية مدرسة كمبردج للدين المقـارن ظهرت بظهور جـون سبنسر وكتـابه De Legibus Hebraeorum Ritualibus et earum Rationibus عام ١٦٨٥) واهتمام فريزر بطبيعة الدين ، والاسطورة ، والعقيدة ، والطقوس ، والصلات المتداخلة فيما بينها ، انما هو امتـــداد لاعمال مفكرين امثال هيوم ، وهيردر ، وهاين ، وكرويتزر ومانهارت ، وتايلور ، وروبرتسون سميث ، كما ان طريقة المقارنة ــ التي تشبث بها طيلة حياته ــ كانت نتـاج أيد عديدة ، من أشـهرهم لافيتـاو ، ومونتسكيو ، ودي بروس ، وپث ريفـــرز ، وماين ، وداروين ، وتايلور • وهكذا فان « الغصن الذهبي » ، فضـــلا عن مزاياه الجوهرية الخاصة ، يمثل ازدهارا لاحدى مدارس الانثروبولوجيا ، لا تأسيسا لحركة جديدة ، لان المدرسة المسماة بالمدرسة التطوريـــة

تعود بأصولها الى الستينات من القرن الماضي ، وادركت اعظم نفـوذ لها حوالي عام ١٩١٠ ، عند ظهور الطبعة الثالثة من رائعة فريزر . ويوم ظهـــر « الغصن الذهبي » في أتم أشـكاله ، لم يحظ فحسب بجمهور جاهز مهيأ لقبول موضوعه وطريقته وموقفه ، بل انه ايضا نجا من خطر طغيان آراء فرانز بوز عليه ـ وهي التي قدر لها ان تسود حقل الانثروبولوجيا برمته بشكل او بآخر وتحقق اعظم النفوذ منذ عام ١٩٢٥ فصاعدا .

واذا اعترفنا بأهمية المحتوى وتأريخ النشر تفســيرا لوقـــع « الغصن الذهبي » في عالم الادب ، فان ثمة ســؤالا لا يهيئان لـــه الجواب : لماذا كان من نصيب كتاب فــريزر ، وليس مـن نصيب كتاب آخر في الانثروبولوجيا والدين المقارن ، ان يـكون له هـــذا الاثر العميق في الادب الانكليزي والامريكي المعاصر ؟ لماذا لم يحظ ، مثلا ، كتاب فارنل « اديان الدول الاغريقية » او كتاب أ.ب. كوك « زيوس » بمثل هذه المـكانة في عالم الادب ، مع ان كلا الـكتابين موسوعي ايضا ومشحون بالمعارف القديمة ؟ فمحتوى الكتب الثلاثة هذه متشابه وكلها نشرت تقريبا في نفس العقد من القرن . التفسير اذن ، لا بد أن نجده في ما سميته بالسبب الادبي . ولهذا السبب ، في جوهره ، ثلاثة اوجه رئيسية ومتداخلة : اسلوب « الغصن الذهبي » وتركيبه وصنفه .

وبما ان هذا الاوجه مرتبة من الجلي الى الاقل جلاء ، سأبدأ بالاول ، حيث اجد ان اسلوب فريزر قد ساهم في اهميته الادبية .

ان لغة « الغصن الذهبي » المطعمة بالأصول اللاتينية ، وبراعة المؤلف في استعمال الجمل الطويلة بالمقدار الصحيح ، والنهايات البليغة ، والتشابيه المسهبة ، والاشارات الموفقة ، والامتداد بالفقرات على مهل - هذه كلها تجعل الكتاب نموذجا مسترسلا رائعا من نماذج الأسلوب الفخم وما دعاه السير هربرت ريد صلب التراث النثري الانكليزي ، ولئن يكن هذا الاسلوب غير الاسلوب السائد في القرن العشرين فانه ولا شك الاسلوب البلاغي الوحيد الجدير بتلك الدراسة التي سماها فريزر نفسه « ملحمة من ملاحم الانسانية » . ويوم نعت تي . اس . اليوت ، السير جيمز فريزر بأنه « استاذ عظيم جدا من اساتذة الفن[1] » ، فانه كان يتفق مع ادموند غوص في حكمه بان كتب فريزر هي من بين تلك الكتب التي « شكلها نفيس كمادتها » ، وعندما يتذكر المرء الانساق اللفظية المسترسلة في قصة جيمز جويس « الموتى » ، أو الخاتمة المؤثرة لكتابه «سهرة فنيغان» ، او السرد الوضاء المتمهل الذي يمتاز به اسلوب السير اوزبرت ستويل أو اللمعات البارعة التي يضفيها أخوه سشيفيرل على حكايات رحلاته ، فان من الواضح ان بين هذه جميعا وبين « الغصن الذهبي » صلات قربى متواشجة . ونجد كذلك أن افضل النثر عند تي . اس. اليوت يتكشف عن الصفة ذاتها التي يراها هو في فريزر : وهي الجمع البارع بين التقريبي والدقيق . وفي الواقع ، عندما يميز اليوت فريزر عن شو وهاردي بان لديه حسا مشدودا واقل انخداعا

(١) من مقال له نشر في مجلة « ڤانيتي فير » عام ١٩٢٤ ، بعنوان « نبوءة عن ثلاثة مؤلفين انكليز » .

يرن ايقاعه بمعاناة حياة الروح ، فأن العلاقة بين كتاباته هو وبين فريزر تبدى وتتضح •

ثم ان كتاب فريزر يتمتع بصفة اخرى نافح عنها العديد من كتاب القرن العشرين باعتبارها من محاسن الاسلوب المعاصر ، وحجر زاوية فيه• فنحن نعلم ان اليوت ، وازرا باوند ، وهيلدا دوليتل ، وارنست همنغواي — دون التطرق الى الاسماء الاقل شهرة ـ اصروا جميعا ، كل على طريقته ، على اهمية التجسيد ، وتقديم العالم الخارجي بمباشرة حسية كحضور مرئي • لقد كانوا يميلون الى التوحيد بين الوضوح البصري والوضوح الذهني • فأكد باوند على اهمية فريزر بالنسبة الى « وضوح التفكير المعاصر » وكذلك بالنسبة الى « فن شحن الكلمات بالمعاني » • ولعلهم شعروا بان فريزر من دأبه ان يكثر مما يعرف بالانكليزية « بالعبارات الارجوانية » (اي الطويلة الظاهرة الصنعة) ومن القطع الوصفية الجاهزة ، ولكن من الصعب ان نرى كيف كان لهم ان يحجموا عن امتداح صورة للارض الخراب قرب البحر الميت في فلسطين أو ، بساتين مدينة ابريز(٢) :

« ابريز نفسها اشبه بعريشة مترامية الاطراف من اشجار الفاكهة والجوز والدوالي • وتشرف على هاوية عميقة تحيط بها

---

(٢) بوسع القارىء ان يجد الفقرة التالية في ترجمتي للجزء الاول من المجلد الرابع من كتاب « الغصن الذهبي » : « أدونيس » • وأود أن اذكر هنا انني نقلت هذا الجزء الى العربية عام ١٩٤٥ بالقدس ونشر الفصلان الاول والثاني منه ببغداد عام ١٩٥٤ • ثم نشرت الترجمة الكاملة ببيروت عام ١٩٥٧ • وكان له أثره في شعر الخمسينات واوائل الستينات عندنا ـ المترجم •

مرتفعات عظيمة من الصخر الاحمر •••• ولربما كان هذا الوادي، بهوائه القرير المنعش ، وخضرته الكثيفة ، ومياهه النقية المثلجة ـ وما ألذها في قيظ الصيف الملتهب ـ وسهوله الشاسعة ، الخصبة ، مقراً لامير او كاهن أعلى في غابر الازمان ، فأقام هذا النصب شاهدا على حبه للاله وشكره الخالص له • ولعل مركزه كان في « كيبسترا »، وتدعى اليوم « ارغلي » ، وهي بلدة بائسة عبثت بها ايدي الزمن ، تراها تمتد بين آجام الجوز والحور والصفصاف والتوت والسنديان ، وكانها فردوس للعصافير ، حيث الحسون والعندليب يغـــردان ملء الحنجرة ، والطيور بشتى أنواعها تماوج رؤوسها وتمرق بألوانهـا الزاهية من غصن الى غصن ، أو تملأ السماء باسرابها الصائحة • غير اننا اذا ابتعدنا قليلا عن هذا المكان ، المبارك بينابيعه وجداوله ، لم نجد الا اراضي مترامية جرداء ـ هي في الصيف أرض خـــراب قاحلة تتخللها مستنقعات كبيرة وبقع سبخاء فسيحة ، وهي في الشتاء رقعة عريضة من الماء الآسن تنفث وهي تجف في حرارة الشمس المتصاعدة سموم الملاريا •

ومهما امتد النظر غربا لا يقع الا على البطاح اللكاوونية التي لا حد لها ، جدباء موحشة ليس فيها شجرة واحدة ، الى ان تتلاشى في الآفاق القصية الزرقاء ، أو لعل المرء يرى من بعيد رؤوسا مدببة لجبال بركانية ، تستقر عليهـا ظلال السحب في الطقس المشمس بنفسجية وناعمة كالمخمل » •

لقد كان فريزر كالايمـــاجيين (الصوريين) او الواقعيين ، يستخدم التفاصيل الدقيقة استخداما خصب الخيال يؤدي الى وقع آني

مرهف وعميق • ومن وقع وصفه المقتبس هنا لصور الارض الخراب والبساتين نجد ان تي• اس اليوت استعار هذه الصور لقصيدته « الارض الخراب » •

ولئن يكن اسلوب فريزر في « الغصن الذهبي » انجازة ادبية اصيلة ، توضع في مصاف كتاب غيبون الشهير عنالتاريخ الروماني ، فان بوسعنا ان نرى صلات اوثق بين بنائه وبين أعمال الادب المعاصر الكبيرة • اذ ان الكتاب ، رغم ما يبدو عليه لاول وهلة من انه سرد تقليدي رصين على طريقة القرن التاسع عشر ، يتمتع بمزايا بنائية تجتذب الفنانين المتلهفين للتجريب في الشكل •

لقد تجنب فريزر عن عمد ترتيب حقائقه ترتيبا منطقيا ونظاميا محضا ، واختار بديلا لذلك « قالبا اكثر فنية لاجتذاب القارىء » ، كما يقول ، ولذا فانه يستهل الكتاب بكاهن « نيمي » وشعائره لانها، على قلة أهميتها جوهريا ، تهيّىء صورة سهلة الادراك لافعال ومعتقدات تتضح أسرارها شيئاً فشيئاً اذ تُقدَّم الينا الآلهة المحتضرة الاكثر أهمية وتعقيدا وتستقصى وظائفها • وكانت النتيجة ان شبَّه البعض شكل « الغصن الذهبي » بشكل السوناتا الموسيقي •

وفي حين ان من االعبث محاولة البرهان ان هذا الكتاب هو المصدر المباشر للاعمال الادبية التالية ، فانه لابد لنا من انلحظ ما يوازيه من اهتمام في الشكل الموسيقي عند تي• اس• اليوت في « رباعيات اربع » ، وعند كونراد ايكن في « الحاج الالهي » ، وعند جيمز جويس في « سهرة فنغان » (وبخاصة الكتاب الثاني ، المقطع

الخامس) ، وعند توماس مان في « الدكتور فاوستوس » ، وعند ايدث ستويل في قصائدها « واجهة » Façade وبعض قصائدها في « الكوميديات الريفية » Bucolic Comedies .

على ان فريزر نفسه كان يفكر بكتابه بمصطلحات صورية . فيقول ان الكاهن في نيمي « في أمامية الصورة »، بينما تحتشد الخلفية بملوك كهان ، وكباش ضحية والهة محتضرة ، وسحرة ، وآلهة خصب . بل ان المرء ليشعر ان فريزر يكتب ، كما كان ييتس يكتب ، تحت تأثير صورة زيتية فعلية ، منميا مضامينها على غراره ومفسرا مغزاها . وعلى حد قول فريزر ، فان لوحة تيرنر عن نيميّ لا يمكن استيعاب جمالها بكاملها الا عندما يفسر وصف ماكولي الشعري لطقوس هذا المكان . وهكذا فان الصورة التي جعلها المؤلف في اول « الغصن الذهبي » ، والعبارة التي صدّر بها صفحة العنوان تلخصان موضوعه المركزي . فلا عجب ان نراه يتحدث عن كتابه بمفردات « الخطوط العريضة المتعرجة » ، و « تلاعب الضوء والظل المتعاقبين » ، او ان نراه في الصفحة الاولى بالذات يحث قراءه على تشكيل « صورة دقيقة التفاصيل » لنيمي . وكما يفعل « ييتس واودن ، فانه يقابل الصوري باللفظي فيحقق تبادل التنوير بينهما ، وكما يفعل اليوت وباوند ووندهام لويس ، يدخل مبدأ الفنان البصري في الادب . ومثل لورنس وفرجنيا وولف ، اذ يخلق الذبذبات العاطفية في الشيء او المكان الموصوف ، يعنى بجزئياته . وفي ضوء هذا كله لن يدهشنا ان نجد الاستاذ تشيو يشبه « الغصن

الذهبي » برؤيا القديس انطون ، ويشبّه الصور والاشكال الغريزية بالاخيلة الكابوسية التي تعجّ بها لوحات برويغل وبوش •

ان اوجه الشبه الموسيقية والتصويرية بين دراسة فريزر وبين الشعر والرواية المعاصرين ، مهما تكن قوية وموحية ، فانها في جوهرها متوازيات ـ إنها خطوط نموّ متواز • وما تدل عليه أكثر من أي شيء آخر هو مدى ما كانت تقنيات فريزر البنائية تستبق أو تتوقع تقنيات الفنانين الكبار في القرن العشرين• أما مسألة التأثير ـ ان جاز لنا ادخالها في الموضوع ـ فهي فاعلة تحت عتبة الوعي فقط • أما الذي كان له أثر أكثر مباشرة ، ويفسر بعض الافتتان « بالغصن الذهبي » ، فهو اسلوبه اللازمني في السرد • وهذا يؤدي الى خلق عمل يساهم في بنائه معظم الوسائل والطرق التي يتميز بها الادب الحديث • انظر مثلا الى ما قد ندعوه الشكل الماكروسكوبي للكتاب • لدينا هنا عمل يعالج موضوعا شاسعا يرتب مواده وفق اصنافها ، ويقرن بين الشواهد والمناظر المتضاربة لاغراض درامية ، ويدلي بوجهة نظره على نحو مداور غير مباشر ، ويرى الوجود الانساني كسيل من تجارب تتكرر، ويستخدم الترداد واعادة القول كوسيلة لاثارة العاطفة والذهن معا ، ويخلق خلاصات رمزية للتاريخ البشري من افعال تبدو ظاهريا محدودة وبسيطة ، ويصنع وحدة متكاملة من فيض من اشتات المواضيع والمشاهد بايراد الايماءات والارشادات خلفا وقدما في السرد • نحن لن ننكر القوى الرافدة الاخرى في الادب المعاصر ولكننا نستطيع ان نقول عن حق ان « الغصن الذهبي » كان من اكبر المساهمين في خلق شكل هذا الادب •

في « الارض الخراب » ، في « الكانتوس » ، في « الجسر » وغيرها ، نجد ان ترتيب المادة باصنافها ، والمناظير المتلاشية ، والمشاهد الفسيحة ، والمزج بين العميق والتافه ، بين اللوعة والغرابة ، هي كلها نفس التقنيات المستخدمة في « الغصن الذهبي » وما علينا الا ان نذكر جويس لنرى كيف ان الادب المعاصر ، مثل فريزر ، يوصل وجهة نظره عن طريق انتقاء التفاصيل وترتيب المشاهد ، لا عن طريق النص الصريح • ومبدأ اللاذاتية الفنية الذي يعتمده هذا الاسلوب ، والذي يقرن عادة بجويس واليوت ، نجد الموازي المستفيض له في انفصالية فريزر الذهنية ، الهادئة ، الباحثة اللامحابية• لقد استطاع بها ان يستعرض تاريخ الانسان بأجمعه ليرى فيه سجلا لحماقات لا حصر لها ، وهو يتأمل في الوقت نفسه تحطيم نظرياته برباطة جأش تامة •

وما يلفت النظر اكثر من ذلك هو مدى افتتان الادب الحديث بالنظريات الدورية في الحياة ، والتاريخ ، والحضارة • كتاب « سهرة فينغان » مثلا يمجد هذه الفكرة بعناية كبيرة وبفيض من التفاصيل على غرار « الغصن الذهبي » ، الذي لايصل بين عوالم الفلك والنبات والانسان في نسق من الميلاد ، والازدهار ، والموت والبعث ، فحسب ، بل ينتهي ايضا الى حيث بدأ ، اي بالاجمة المقدسة في نيمي • وفي استقصاء فريزر لهذا النسق فانه يسخر تكرار الحقائق واعادة قول الفرضيات والنتائج • ومفعول ذلك يبدو في تذكير المرء بنقاط قد يتلاشى وقعها في ذهنه وحثه على الانتباه الى مغزاها العميق وحقها في ان تكون موضوعا لاطراقه وتأمله • مفعول

كهذا يحققه د. هـ. لورنس في العبارات التي يـكررها على نحو يقارب الشعائري في رواياته ، ك « قوس قزح » ولو ان الطريقة نفسها هي نتاج موقف خاص من الاسلوب الروائي . لورنس ايضا ، كجويس واليوت ، يجد حياة الانسان ممثلة رمزيا في افعال عادية وتقليدية . وبالنسبة اليهم جميعا ، كما بالنسبة الى فريزر ، نرى ان الحصاد ، وممارسة الحب ، وحمل اوزار الآخرين ، والقيام بحاجات الحياة اليومية ، تعكس كلها بطرق مختلفة ما يعتبرونه جوهر الحياة . ولـكي يوصل هـذا الجوهر المعقد الى القارىء ، تعتمد اعمال ك « الارض الخراب » و « يوليسيس » و « سـهرة فينغان » و « اللعنات » اعتمادا كبيرا ، ككتاب «الغصن الذهبي » ، على حشد من الاشارات والايماءات المتقاطعة التي تؤكد باستمرار تعاصر الزمن كله .

وفي هذه الوشائج البنائيـة بين « الغصن الذهبي » والادب المعاصر يتضح ان كتاب فريزر ، حتى لو لم يقلده الاخرون مباشرة، او يستعملوه عن وعي كمصدر لما يكتبون كان سيؤثر رغم ذلك في الفنانين الخلاقين لما فيه من تقنية وقوة خيال . وهنـا نبدأ برؤية الوجه الاخير مما سميته بالسبب الادبي في نجاح « الغصن الذهبي » فلئن بينا ولو بسرعة كيف ان الذي كان رأس الرمـح في اقتحـام الدين المقـارن عالم الادب هو فريزر وليس فارنل ، أو كوك ، أو الآنسة هاريسون ، أو كرولي ، أو هارتلاند ، فان ثمة سؤالا يبقى ماثلا أمامنا : لماذا كان « الغصن الذهبي » ابرز كتبه ؟ الجواب يكمن في صنفه أو نوعه الادبي ، لانـه في جوهره ليس موسوعة للحقائق

بقدر ما هو قصة رومانس شامخة عن البحث ، مصاغة في شـــكل دراسة موضوعية • هذه الناحية النمطية العليا ، التي هي الاساس من الكتاب ، هي التي تكشف عن ان وقع « الغصن الذهبي » في الادب لم يكن مجرد صدفة ، بل كان ضـروريا ولا محيد عنـه • ما على المرء الا ان يقارن صفحاته الاولى بأولى صفحات « الفولكلور في العهد القديم » ، او « خوف الموتى في الدين البدائي » ، او « اســـاطير النار » ، ليرى ان « الغصن الذهبي » اكثر بكثير من مجرد كتابـــة مسهبة التفاصيل • الكتب الاخرى تغوص في موضوعها مباشرة وعلى نحو نثري :

« من يقرأ التوراة بانتباه ، لابد ان يلحظ الفرق الجلي بين قصتي خلق الانسان الاثنتـــين اللتين يسجلهما الاصحاح الاول والاصحاح الثاني من سفر التكوين • » (الفولكلور في العهـــــد القديم) •

« يؤمن عامة الناس ان كيانهم الـواعي لن ينتهي بالموت ، بل سيستمر الى اجل غير مسمى او الى الابد ، بعد أن يكون الوعاء الجسدي الواهن الـذي احتـــواه لفترة ما قـــد تعفن وحـــال الى تراب • » (خـوف المـوتى في الديـن البـدائي)

« لعـل اكتشاف طريقة اشعال النار كـان من بين مخترعات الانسانية كلها أخطرها وابعدها مدى • ولابد أن ذلك يعود الى اقدم الازمان ، اذ يبدو ان ليس ثمة أي دليل على قبيلة همجيـــة لا تعرف استعمال النار وطريقة اشعالها • »

(اساطير أصل النار)

أما في «الغصن الذهبي» فاننا نجد الاسئلة البلاغية ، والاشارات، والكنايات ، وغير ذلك من محسنات الاسلوب الانكليزية الكثيرة ، يستغلها المؤلف في خلق تجربة أدبية أصيلة :

« من ذا الذي لا يعرف لوحة تيرنر التي تصور الغصن الذهبي ؟ هذا المشهد المكسو بوهج الخيال الذهبي ، ذلك الذي كان ذهن تيرنر يغمر به حتى أجمل المشاهد الطبيعية ويحولها ، انما هو رؤيا حلمية لبحيرة صغيرة في غابة ، هي بحيرة نيمي – « مرآة ديانا » ، كما كان القدماء يدعونها. ما من انسان رأى تلك المياه الرائقة تحتضنها وهدة خضراء في ثنايا تلال آلبا ، يستطيع نسيانها . والقريتان الايطاليتان النموذجيتان اللتان تغفوان على ضفافها ، وكذلك القصر الايطالي التي تنحدر جنائنه المدرجة بشدة الى البحيرة ، لا تنال كلها من سكون المشهد ووحدته . لكأن ديانا نفسها ما زالت تقيم على هذا الساحل الموحش ، وتتردد على هذه الآجام البرية .

« كان هذا المكان الغابي في القدم مشهدا لمأساة غريبة تتكرر . ولكي نفهمها فهما صحيحا ينبغي علينا أن نشكل في اذهاننا صورة دقيقة التفاصيل للموقع الذي حدثت فيه . وذلك ، كما سنرى فيما بعد ، انه كان ثمة صلة رهيفة بين جمال البقعة الطبيعي وبين الجرائم التي كانت من وراء قناع الدين كثيرا ما تقترف فيها ، جرائم ما زالت بعد مرور الحقب وتعاقب الاجيال تضفي لمسة الكآبة على هذه الاحراج والمياه ، كنسمة خريف باردة تهب ذات يوم أيلولي مشرق « وما ذبلت ورقة على الاشجار بعد » .

ولكن اذا سلمنا بأن « الغصن الذهبي » مكتوب بعناية اكبر

وخيال اخصب من بقية كتبه الاخرى (قد نستثني من ذلك بعض مقاطع « عبادة الطبيعة » والطبعة التي حررها لكتاب « پوسانيوس ») فان هذا بحد ذاته لن يجعل من الكتاب رواية رومانس بدلا من الدراسة الموسوعية التي دأبنا على اعتبارها كذلك • ثمة صلة ظاهرة بينه وبين الرواية الرومانسية ويحس بوجودها معظم القراء ، وهي التي يحددها ازرا باوند بعبارة تنطبق على كليهما : « قلائل هم الناس الذين بوسعهم ان يقرأوا اكثر من عشر روايات رومانسية او نحو ذلك ، لكريتيين او غيره ، دون ان يملوا التكرار المستمر للاحداث المتماثلة ، تروى على غرار متماثل • » (« روح الرومانس ») والشيء الآخر الظاهر كذلك ، ويزيده اهمية ، هو ان كليهما يستخدم التنمية المتضافرة لمواضيع مستقاة من طبقة جوفيه من اساطير الطبيعة ومثل الخصب ، كما يستخدم الربط والدمج بواسطة الموتيفات المركزية ، ويمزج بين المواد المتنافرة ، ويميل الى التلميح الى معان ممكنة دون النص عليها بتفصيل •

واذا تذكرنا ان « الغصن الذهبي » مثل على ما يسميه نورثروب فراي في « تشريح النقد » بالازاحة displacement ، كان بمقدورنا أن نرى ملامح أخرى تعطيه سمة الرومانس وتفسر وقعه • فهو ، أولا، كحكايات الرومانس القروسطية ، يعالج بصراحة بحثا معينا ـ بحثا عن معنى الطقوس التي يمارسها كاهن ديانا ، « ملك الغاب » ، في نيمي ، وهذه الحقيقة وحدها تكاد تكفي لتعليل دوره المخصب في الادب الحديث ، لان بحث كل من اليوت عن فداء ، وجويس عن أب ،

ولورنس عن عصر ذهبي ، وييتس عن الكنز الدفين في سر خفي ، وايدث ستويل عن تطهير ، كله مستبق في « الغصن الذهبي » •
وبينما نجد ان فريزر يعلن عن موضوع بحثه منذ البداية ويفرغ منه قبيل اختتام سرده الطويل ، فانه لا يتبع طريقة الرومانس الصرف بأن يعتبر ذلك هو المخاطرة الكبرى التي ادت اليها سلسلة من الاحداث الصغيرة فكونت ذروة الرواية • انه عوضا عن ذلك يقلب المعادلة التقليدية رأسا على عقب ، وذلك بأن يبدأ وينتهي بمجابهة ثانوية يطورها شيئا فشيئا باتجاه التجارب المركزية التي يعالجها ، وهي الصلب والبعث • وفي النتائج الحاصلة درس بليغ للادب الحديث •

من ذلك مثلا ، انازالة فريزر التأكيد علىالحبكة والاستمرارية السردية توازي الكثير مما نراه في الرواية الحديثة • وأشد هذا التوازي في ميل الاثنين الى وضع الذروة والتجارب الجوهرية المركزية ، في أحداث الاكتشاف ، أو الكشف ، التي تكاد تكون خلوا من الفعل • وهكذا فان فكرة ما لنا ان نسميه « الحادث أو الموقف الطفيف المهم » ــ التي هي من الاساليب القائمة في القصة القصيرة المعاصرة ، انما هي من مبادىء التنظيم في « الغصن الذهبي » •

هذا القلب للنسق الرومانسي يزودنا بطريقة اخرى هي من صلب الادب الحديث • وهي تتألف من حيث الموضوع من تراكم المعنى التدريجي اذ يتعقب القاريء آثار التلميحات والاشارات وتتف المعلومات الناقصة فنيا • فكما يتلاعب فريزر باجزاء الصورة

طوال كتابه ، هكذا يفعل فوكنر في « الصخب والعنف » ، و « ابشالوم ! أبشالوم ! » وهنري جيمز في معظم رواياته ، ولورنس دريل في « الرباعية الاسكندرانية » • فمن حيث التركيب يهيء قلب النسق القديم فكرة خلق النسق جزءاً فجزءاً • ويبنى ذلك على زحزحة المنظور ، فندنو جدا من المشهد أو ننغمر بالتفاصيل ، بحيث لا يتبدى النسق كاملا الا عندما نتراجع الى الخلف ونتمعن في العمل ككل • الامثلة التي تحضرني على ذلك الان اذكر منها « سهرة فينغان » ، « الكانتوس » (لباوند) ، ورواية جون دوس پاسوس « يو• اس• آي• » (الولايات المتحدة الامريكية) • وفريزر يحقق ذلك بالضبط موضوعا وتركيبا ، عندما يجبرنا على اتباع خطاه خلال شبكة من فنون السحرة ، وصنوف المحرمات ، ومخاطر الروح ، قبل الوصول الى احد موضوعاته المركزية ــ موت الآلهة وبعثها ــ في المجلدين الرابع والخامس • واذ ركز اليوت ، في قصيدته « الارض الخراب » ، على هذين المجلدين دون المجلدات الاخرى ، فانه دلل على ان فهمه « للغصن الذهبي » اعمق بكثير من فهم رونالد بوطرال في كتابه « مهرجانات النار » ولكن حتى أجزاء « ادونيس ، آتيس ، اوزيريس » لا تكوّن لبّ الكتاب باكمله ، لان علينا ان نبلغ المجلد الثامن عن « كبش الضحية » قبل ان نرى موضوع الاجزاء الاولى المكمل للبحث ، موضوع صلب الآلهة والبشر •

يقولون ان روايات الرومانس الحقيقية تُسقِط مُثُل الطبقة

الحاكمة الاجتماعية او الفكرية ، وان البحث فيها ذو ثلاث مراحل : الصراع ، والموت ، والكشف او الحل ، وان هذا البناء الثـــلاثي يتكرر في ملامح عديدة اخرى ، وان البحث ينطوي على شــخصين رئيسيين : بطل ومناوىء، وان الشخصيات الثانوية مبسطة وضعيفـة في خطوطها العريضة ، وأن هدف البحث في معظم الحالات هو قتل تنين ونيل المال بصورة ما ، وان للرومانس عددا من الاوجه النموذجية المتميزة(*) • فاذا اخذنا « الغصن الذهبي » وجدنا ان البحث هو من ملامحه الطاغية ، وليس ذلك فحسب ، اذ نجد انه يتصف بـــكل هذه الخصائص التي ذكرناها هنا ، ولو انها لا ترد بالطبع كما ترد في الروايات الرومانسية المشهورة « برسيفال » ، او « برليسفاوس »، أو « السير غاوين والفارس الاخضر » •

وخلافا لروايات الرومانس القروسطية ، فان « الغصن الذهبي » لا يجسد مُثُل مجتمع اقطاعي ارستقراطي ، بل يحمل بين ثناياه حسا واضحا للقيم التي سادت الذهنية الانكليزية العقلانية التي عرفت بعد داروين في اواخر القرن التاسع عشر • لقد كان العقل والحقيقة لفريزر ما كانه الحب الصوفي لـ فون ستراســبورغ ، او الشــرف الفروسي لـ كريتيين ، او الايمان المسيحي لـ فون اشنباخ • وهكذا فانه ، في ما يشبه التوطئـــة لحكاية مخاطراته ، يوحي بان المقترب المقارن ليس ذ ا قيمة فكرية جوهرية وحسب ، بل له ايضا نفــع اجتماعي مستقى من التشبث العنيف بالحقيقة • ونتيجة لذلك ، يتبين

(*) « تشريح النقد «Anatomy of Criticism» ، لنورثروب فراي•

ان البطل الحقيقي في « الغصن الذهبي » هو الـذهن الحضـاري الذي يستقصي دروبا غير مطروقة او مرسومة للكشف عن حقائق جديدة ومجهولة عن طريقة الانسان في الحياة ، حقائق قد تـكون مريعة ، ومثيرة ، وثورية ، في آن معا • ومجمل القول ان البطل هو فريزر نفسه الذي ، اشبه بنيرو ولُـف ، راح يحل الغاز الانسان وجرائمه الغامضة وهو جالس في كرسيه • فاذا بدا هذا الـــدور القعودي وكأنه افتئات على فكرة البحث أو الرحلة العجيبة كموضوع مركزي للرومانس ، فان علينا ان نتذكر ان الجوالة الهائم كثيرا ما كان كتابا بقدر ما كان كاتبا • واوضح مثل على ذلك الاشكال المتنوعة العديدة المتناثرة للحكايات الفولكلورية ، والاغـــاني القصصيـــة الشعبية ، والحكايات الرومانسية •

ان يجد المرء الجواب على مسألة الملوكية المقدسة التي قامت في ايطاليا ، في اصقاع الهند الجنوبية ، كما يزعم فريزر انه فعل ، فان ذلك استمرار لتقاليد فرسان « الكأس المقدسة » الـــذين يرحلون ويتجولون في الاقطار النائية طلبا لهدف بحثهم • لقد وجد فـريزر نفسه ، مثلهم ، وقد شرع في تجوالـــه وهو يكاد لا يـــدري •

يقول : « انفتحت امامي مشاهد اوسع فأوسع ، وهكذا وجدتني خطوة خطوة أُغرى بالتغلغل في ميادين تترامى اطرافها » والصورة الاساسية نفسها ، صورة الرحلة التي هي بحث متواصل تهيء الاطار المحيط بالكتاب كله • ففي الفصل الاول يقرر البطل ان مسح « ميدان اوسع » قد « يحوي بذرة حل المشكلة » • وكما يفعـل جاسون ،

او نيسيوس ، او اوديسيوس نراه يقدم لمستمعيه « رحلة اكتشاف ، سنزور فيها بلادا غريبة كثيرة ، شعوبها غريبة ، وعاداتها اغرب • الريح في الاشرعة : قلوعنا تتلقفها ، ونغادر ساحل ايطاليا وراءنا لزمن ما • » وبعد ذلك بأحد عشر مجلدا واكثر من مئة فصل ، وقد تحققت هذه النبوءات كلها ، يعلن فريزر نهاية البحث : « رحلة اكتشافنا الطويلة قد انتهت ، وها سفينتنا تطوي اشرعتها المتعبة اخيرا في الميناء • »

ضمن هذا الاطار من الرحلة والمغامرة العجيبة يتكشف البحث والاشخاص الرئيسيون في « الغصن الذهبي » عن صلاتهم بالرواية الرومانسية • والبحث لدى فريزر يشمل المراحل الثلاث المطلوبة ، ولو انها غائمة الملامح بالطبع ، لان فريزر كان يفترض انه يكتب في الانثروبولوجيا ، لا في الادب • والتنويعات الثانوية على هذا الشكل الثلاثي تتمثل في مواضيع الكتاب الثلاثة الكبرى (السحر والملوكية المقدسة ، مبادىء المحرمات ــ التابو ، واسطورة شعائر الاله المحتضر)، وطبعاته الثلاث ، وهي توازي ، في رأيي ، نجاح البطل الرومانسي في محاولته الثالثة • أما مراحل البحث الثلاث بالذات ، فانها تشمل تقليديا صراعا مطولا بين البطل ومناوئه ، ومجابهة خطيرة تؤدي الى قتل احدهما على الاقل ، وأخيرا اكتشاف البطل وتمجيده ، وهما نهاية البحث الدرامية • أما في «الغصن الذهبي» فان الصراع يحتدم حول معتقدات الانسان وعاداته • وثمة على الاخص قوتان متعاديتان تحاولان ان تقررا ما اذا كانت هناك اية علاقة بين انواع المعتقدات الدينية المختلفة ، أو بين الاعراف الدينية عامة وبين الاعراف التي تعتبر

علمانية صرفا • وفريزر ، بصفته البطل ، ينافح عن قضية العقل والحقيقة العلمية الموضوعية ، اللذين يقفان بدون عون ، ضد قوى الغيبيات المستحكمة • « فالغصن الذهبي » ، بمعنى ما كأسطورة « الكأس المقدسة » ، ثمرة حرب مقدسة ، ولو انها ، كما يردد روبرت غريفز ، حرب حذرة ومستورة ، ويشتد الشبه بالنسق الرومانسي عندما نجد فريزر يوحي بأن مهمته هي ان يساعد المجتمع في التخلص من بلاياه ونقاط ضعفه التي ما مصدرها الا ذلك العدو المعمِّر الجبّار الذي يقيم « في برج قوي » والذي لن يتردد في غواية البطل بكلام مغر عن السلف ، والمصلحة ، والجمال •

ولئن يكن صراع العقل والايمان ، او العلم والدين ، صراعا لاينتهي ، فان كتاب فريزر يتصور المرحلة الثانية من البحث، مرحلة موت أحد المتصارعين ، على غراره الخاص • ان الهزيمة ، في هذه الحالة هي من نصيب ممثل التقليد والايمان الذي يدعوه فريزر بالغيبية • ولئن يصعب تحديد النقطة التي يحدث ذلك عندها بالضبط، فلا أحسبنا جد مخطئين في تعيين لحظة الموت في الحاشية الملحقة بالمجلد التاسع ، عن « صلب المسيح » • يقول فريزر ان مايظهره من ان المسيح مات كممثل سنوي لاله تُعرف له آلهة مقابلة كثيرة في ربوع آسيا الغربية كلها ، « سيجعل من يسوع الناصري مجرد ضحية اخرى من عشرات الضحايا لغيبيات بربرية ، فلا نرى فيه أكثر من معلم اخلاقي واتله الحظ بأن صُلب ، فتكلّل لا بأكليل شهيد فحسب ، بل باكليل اله • » وهنا ينضم فريزر الى نيتشه الذي يحاول ، بسرده وصف موت اله ، ان يصرع غريمه الالهي • أما المرحلة الثالثة ،

مرحلة الاكتشاف والتمجيد ، وحل الازمة ، فانها تقع ولا شك في الفصل الذي يسبق الفصل الأخير من الدراسة كلها . هنا يكتشف فريزر الصلة القائمة بين الغصن الذهبي والهدال mistletoe ، وهذا يمكنه من انهاء بحثه بايجاد تفسير نوعي لبطوليات اينياس ، وبلدر ، وملوك الغاب في نيمي . وبفعله هذا ، فهو انما ينال تمجيده كبطل ينجز مهمته ، ويضمن شهرته بين أبناء جيله والاجيال اللاحقة .

من تقاليد الرومانس ان البحث بمراحله الثلاث موجه نحـــو صرع التنين واكتشاف الكنز الدفين ، فاذا نظرنا في «الغصن الذهبي» ألفينا من التنانين والكنوز ما يكفي لعشرات الروايات الرومانسية ، ولكن يبدو انها ليست ما نحن جادون في طلبه ، لانها ، على الاقل ، لاتوجد ضمن علاقة فاعلة مباشرة بالنسبة الى بطلنا ، الســـير جيمز فريزر . ونورثروب فراي يهيء لنا دليلا معيـــدا حين يقترح أن المتاهة صورة للتنين او الوحش . فكل من يلحظ اسلوب « الغصن الذهبي » في اللف والدوران حول مواضيعه الخاصة ـ مثلا عندما يتوصل المؤلف الى تعيين أن الهدال هو الغصن الذهبي بعد التمعن في المحرمات المتصلة بالشمس والقمر ، وعزل الفتيات عند المراهقة ، واعياد النار ، والازهار السحرية ، والاماكن المتباينة التي تحتلهـــا الارواح الخارجية وطبيعتها ، واسطورة بلدر ـ يتضح له أن بين يديه متاهة عملاقة الحجم والتعقيد . ولعله من الواضح ان الاسطورة التي تبطن « الغصن الـــذهبي » ـ اي ، الاســـطورة التي تبطن الاساطير ـ هي اسطورة ثيسيوس والمينوتور . اذن ، فالوحش الذي

يريد ان يصرعه البطل العقلاني فريزر هو الجهل بالذات ، وشكله النمطي الاعلى مركب نصفه انساني ونصفه حيواني مؤلف من الاساطير القديمة ، والفولكلوريات الحديثة ، والعادات الشعائرية الماضية والحاضرة معا • وهكذا فان الوحش ذهني : انه اللغز الذي خلقه تداخل التفاسير اللاعقلانية او الناقصة في الذهن المجذر بالمنطق والادراك العام •

وفريزر ينبئنا عن ردة الفعل النموذجية لديه ازاء الوحش في مستهل الكتاب حين يقول : « لا حاجة بنا الى الاسترسال في البرهان لتقتنع بأن القصص التي تروى تفسيرا لعبادة ديانا في نيمي ليست قصصا تاريخية » ويلحق بهذا عزمه على قهر مناوئه بأن يصوغ اسئلة عقلانية يجاب عنها بسلاحه المشهور : الطريقة المقارنة • والنتيجة هي دخوله المتاهة في اثر الوحش المتغير الشكل ابدا ، وتبرز الدرامة في هذا الدخول بعبارات كهذه : « ينبغي علينا أن نتعمق في التغلغل والجس ، وذلك بتفحص عبادة هيبوليتوس واسطورته » • ولكي يضمن عودته ، يسلسل وراءه سلسلة رهيفة من الفرضيات والتخمينات التي يعتمد فيها الادراك العام • ولسوف يجازى لا بتحطيم الاكاذيب والغيبيات فحسب (على نحو يرضيه هو على الاقل) ، بل بنيله أيضا الكنز الدفين في أعماق المتاهة • وبالنسبة الى الباحث الذي كفريزر ، فان الثروة المثالية هي المعرفة وقد نُسِّقت في شكل متماسك ، وجعلت تتبدى في حكمة الكشف عن المجهول ، أو كما في هذه الحالة ، في « المسيرة الطويلة الصاعدة بكدٍّ وبطء ، التي عرفتها الانسانية في تحولها من الهمجية الى المدنية » •

بوسعنا ان نذكر المزيد عن كتاب « الغصن الذهبي » بصفته حكاية رومانسية عن البحث ، ولو انها حكاية مزاحة ـ مثلا استعماله المعقد للشفقة والخوف كشكلين من أشكال المتعة ، بحيث تطغي على الصفحات ألوان الاذهال الرومانسي ، والكآبة المطرقة ، وفتنة الانفعال الرقيقة ـ ولكننا قد قلنا ما يكفي لجعل الفكرة مقبولة . ولكن تبقى ثمة نقطة واحدة لا بد من مواجهتها ، هب ان « الغصن الذهبي » حكاية بحث رومانسية: كيف يفسر ذلك أهميته بالنسبة للادب الحديث ؟ من الجلي أن الاوجه المهمة من اي جواب ستكون: موتيف البحث ، والمغزى الديني ، والرمزية النمطية العليا . بيد ان الادب الحديث تميز أيضا بنبرة ساخرة عميقة تبدو انها تناقض عالم الرومانس المثالي . وهذا يعود بنا الى ملامح المشكلة التي ذكرناها آنفا ـ اسلوب وتركيب « الغصن الذهبي » .

لاشك أن الرومانسية البحت لا علاقة لها بالسخرية والمفارقة ، غير ان الحكايات الرومانسية القريبة الى زماننا ، سواء منها حكايات هوثورن أو هدسن ، تتميز عادة بمزيج كبير من السخرية . وهذا ما ينطبق أيضا على « الغصن الذهبي » . ولم يكن عبثا أن فريزر وجد في أناطول فرانس وارنست رينان استاذين له في النثر .

لقد اظهر نقادنا المرهفين ان جيمز جويس كان يستخدم مزيج السخرية والشفقة الذي عرف به ارنست رينان ، وهذا يصدق على « الغصن الذهبي » ايضا . فهو يبدأ « برؤيا كالحلم » لينمي ، حيث يعبر سحر الوصف عن الشفقة على الحماقات الانسانية التي مثلت

هناك • ومن هنا تتحول النغمة في الحال الى سخرية معقدة مبنية على العلاقة بين الانسان والاله ، وهي نموذجية حتى وان لم تكن مركزيه بالنسبة للكتاب كله : « في الحرب الاهلية استخدمت كنوز نيمي المقدسة لتملأ من جديد خزائن اوكتافيان الخالية ، اذ كان اوكتافيان يجيد ذلك الفن المفيد ، فن ضمان المعونة الالهية ، بغض النظر عن البركة الالهية ، في تحقيق اهدافه • ولكن ليس هناك مصدر يعلمنا بانه عامل ديانا بهذه المناسبة بالكياسة نفسها لتي ابداها عمه الالهي يوليوس قيصر تجاه جوبيتر كابيتوليني نفسه ، اذ استدان من الاله ما وزنه ثلاثة آلاف رطل من الذهب الخالص ، ثم رد الدين اليه بكل حرص بالوزن نفسه من النحاس المطلي بالذهب ••• »

واقرب من ذلك صلة بهدف فريزر الرئيسي ، استعماله الطريقة المقارنة لاغراض المفارقة الساخرة • لاريب أن المفارقة بواسطة تجاور المتناقضات عادت الى الادب الانكليزي عن طريق الادب الفرنسي ، ولكن علينا الا نتجاهل كيف أن طريقة فريزر المشهورة كثيرا ما ادت الوظيفة نفسها على مستوى أعم ، ولن يغيب عن بالنا أن تي• اس• اليوت وايدث ستويل ، وهما أشد الادباء تعمقا في لافورغ وكوربير ، كانا كلاهما يقرآن « الغصن الذهبي » بعناية وانتباه • ومن الامثلة على أسلوب فريزر ، رصفه جنبا الى جنب شعائر تبدو متناقضة ولكنها متماثلة ، كما في احتفالات ادونيس والقديس يوحنا • ومثل آخر ، ايراده فرضيات مهمة بدون الحاح كفرضيته عندما يقول : « ليس ببعيد الاحتمال ذلك الرأي القائل بأن

الكنيسة تنويرا منها لرعيتها زبما حولت غيدا وثنيا حقيقيـــا الى عيد مسيحي اسمي • » واشد من ذلك مداورة اســـــتعماله مصطلحات وصورا تفضح بروح من السخرية والمفارقة اوجه شبَه يحاول مناوئة اخفاءها ، كما في قوله ان أحـد عبَدة ارطاميس يدفـع عشـر ما يقتني للالهة ، أو ان كيبيلي وآتيس كان لهما من يعبدهما في موقع الفاتكان • وأخيرا ، هناك السخرية التي يلجأ اليها لمقاصد فكاهية ، ويوجهها نحو افكاره الاساسية هو ، كتلك التي تدور حول الاله الذي يموت ويحيا من جديد • وهكذا فاننا في عبارة كالعبارة التالية نستطيع ان نتوسم ملامح الطريقة الساخرة التي عالج بهـا جويس الشعائر المسيحية في « يوليسيس » وتأريخه الاشد فـــكاهة لصعود H.C.E. وسقوطه : « لقد أبدى هذا الشخص الاسطوري في تاريخه الطويل الحافل تشبثا عجيبا بالحياة اذ ما من شك في أن القـديس هيبوليتوس ، الذي يذكره تقويم الكنيسة الكاثوليكية ، والذي سحلته الخيول الى حتفه المريع في اليوم الثالث عشر من آب ، يوم عيد ديانا ليس الا البطل الاغريقي العتيد الذي يحمل هذا الاسم نفســـه ، والذي بعد ان مات مرتين كخاطىء وثني أعيد مرة اخرى الى الحياة سعيدا كقديس مسيحي ! »

ان سخرية فريزر ، كما في الادب الحديث عامــــة ، تبدأ بالواقعية معترفة ، بمرارة ، بحماقة الانسان ، وتتسع نحو معالجـة اسطورية للرجال الذين يقلدون الآلهة ، وتتم تضحيتهم لحاجـــات المجتمع ، ويقبضون على ازمة السلطة بأساليب من المكر والدهاء وحذق

عميق لسيكولوجية الجماهير ، ويتخضعون بكل حقـــارة ازاء من من يتخيلونه أعظم منهم وأقوى • وهكذا ، اذا أخذنا هـــاردي ، وهكسلي ، ولورنس ، وجويس ، كممثلين لأنمـــاط الســـخرية الحديثـة ، رأينـــا كيف أن « الغصن الذهبي » يحيط بحالاتهـــم الذهنية التي تتميز بالقدرية ، والغضب ، والحنين ، والموضوعيـــة ، ويدمجها جميعا في رؤيا موسوعية للمعرفة التي فطر عليها مجتمعهم • ولذا فان « الغصن الذهبي » اصبح مركزيا بالنسبة الى الادب الحديث لانه كان مجذرا في الواقعيـــة الجوهريـــة التي تتصـــف بهـــا الدراسات الانثروبولوجية ، ومشبعا بروح البحث الرومانسي نحومثل اعلى ، وخاضعا لسيطرة السخرية والمفارقة في الاساطير الالهيـــة والعادات الانسانية • لقد جعلته هذه ، وقد اجتمعت كلها معا ، النمط الاعلى لهذا الادب ، وبالتالي رحما ولوداً له •

الفهرست

	الصفحة
١ ــ تقــديم	٥
٢ ــ طرق الاسراف	٩
نور ثروب فراي	
٣ ــ الطريقة النقدية عند غاستون باشيلار . .	٥٥
ايفا. م. كشنر	
٤ ــ السريالية : الاسطورة والواقع . . .	٦٩
هربرت س. غيرشمن	
٥ ــ تطبيقات (١) الكاتب وطريقته . . .	٧٩
٦ ــ الاسطورة في الخلق الشعري عند اغريبا دوبينيه .	٨١
جون ت. نوثنال	
٧ ــ الاسطورة كوسيلة في أعمال تشيخوف . .	٩٤
توماس جي. وينر	
٨ ــ تحــويل الاسطورة التوراتية : اســتعمال مكليش	
لقصتي آدم وأيوب	١٠٥
كولبن سي. كامبل	
٩ ــ رمزية الايماءة في مسرحيات بريشت . .	١١٨
روبرت ل. هيلر	
١٠ــ الصور الحيوانية في روايات كاترين آن پورتر .	١٣٠
الاخت م. جوزلين	
١١ــ تطبيقات (٢) فحص العمل الادبي : الانماط العليا	
والتــأويلات	١٤٩

الصفحة

١٢ـ العفة ، والانبعاث ، ونظام العالم في « كل شيء بخير اذا انتهى بخير » ١٥١
أريك لاغوارديا
١٣ـ الخلود في مرثيتين من مراثي ملتون . . . ١٦٩
وليم م. جونز
١٤ـ جنائن رسكين ١٨٠
تشارلز تي. دويرتي
١٥ـ الاسطورة والرمز في نقد قصة « الدب » لفوكنر . ١٩٤
الكسندر سي. كيرن
١٦ـ كتاب « فصاحة العامية » وشبه الحياة بعد الموت عند دانتي ٢٠٧
وارمن ويليفر
١٧ـ الغصن الذهبي وقع عميق ونمط أعلى . . ٢٢٢
جون ب. فيكيري

السعر ٣٠٠ فلس

١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م

دار الحرية للطباعة - بغداد